БИБЛИОТЕКА СОВРЕМЕННОГО ЗНАНИЯ
21

Е. АНИЧКОВ

НОВАЯ РУССКАЯ ПОЭЗИЯ

ИЗДАТЕЛЬСТВО И. П. ЛАДЫЖНИКОВА БЕРЛИН

БИБЛИОТЕКА СОВРЕМЕННОГО ЗНАНИЯ

1. КОВАЛЕВСКИЙ. Введение в исчисление бесконечно малых.
2. БЛАУ. Автомобиль.
3. ЦАНДЕР. Нервная система.
4/5. РЮСБЕРГ. Введение в аналитическую химию. В двух частях.
6. БУКИ. Лучи Рентгена.
7. БАЙШ. Гигиена женщины.
8. ЛИНДОВ. Дифференциальное исчисление.
9. ГАССЕРТ. История полярных путешествий.
10. РОЗИН. Сердце, кровеносные сосуды, кровь и их заболевания.
11. ФАТЕР. Термодинамика.
12/15. АРТЕМЬЕВ. Кристаллография. В четырех част.
16. ИЛЬБЕРГ. Душевные болезни.
17. РИХТЕР. Введение в философию.
18/19. ОППЕНГЕЙМ. Астрономическое мировоззрение в его историческом развитии. В двух частях.
20. ФАТЕР. Практическая термодинамика.
21. АНИЧКОВ. Современная русская поэзия.
22. ТРЕМНЕР. Гипнотизм и внушение.
23. БРИК. Провода и кабели.
24. БЛОХМАН. Введение в экспериментальную химию.
25. ШТЕЙНМАН. Ледниковый период и доисторический человек.
26. ТУРН. Беспроволочная телеграфия.
27. КРАНЦ. Сферическая тригонометрия.
28/29. ФАТЕР. Новейшие тепловые двигатели. В двух частях.
30. ГЕССЕ. Учение о происхождении видов и дарвинизм.
31. КОН. Руководящие мыслители.
32/37. БАРДЕЛЕБЕН. Анатомия. В шести частях.
38. ГЕРБЕР. Человеческий голос и его гигиена.
39. АЛДАНОВ. Загадка Толстого.
40. КЕН. Электрическая передача энергии.

ИЗДАТЕЛЬСТВО И. П. ЛАДЫЖНИКОВА
БЕРЛИН W 50

БИБЛИОТЕКА СОВРЕМЕННОГО ЗНАНИЯ
21

Е. АНИЧКОВ

НОВАЯ РУССКАЯ ПОЭЗИЯ

1923
ИЗДАТЕЛЬСТВО И. П. ЛАДЫЖНИКОВА БЕРЛИН

Типография Шпамера в Лейпциге

I

«НОВЫЕ ВЕЯНИЯ»

Мережковский — Минский — Коневской — Зинаида Гиппиус — Александр Добролюбов

Каким таинственным, извилистым путем вдохновений и раздумий нарождаются новые течения в искусстве — всегда спорно. Особенно, если дело идет о поэзии. Тут нет или почти нет внешних зрительных особенностей, которые запечатлелись бы, а слуховые — смутны. Все мятется, переплетается, напевность и образы, а главное, где, в чем точка отправления? Их несколько. Скрещиваются искания не одного, а сразу разных кружков юных поэтов. А среди старших нет застоя, бродит и не хочет угомониться мысль . . .

Еще одно важное обстоятельство. Всякое нарождение новых течений, каждое по своему, прежде всего — возрождение.

Связь с прошлым никогда не прерывается раз навсегда. Состарится, превзойдено или не привилось, позабудется, и кажется, будто навсегда. Но только кажется. Новая волна, и новый вспенится гребень поэтических мечтаний, а у нас еще и с запада докатятся там закипевшие волны, и тогда, смотришь, кто-то провозгласит возврат к забытым грезам и отброшенным формам. И все изменилось, словно волшебник махнул жезлом; ожило, засветилось, ярким, близким, понятным стало то, что вчера еще считалось наскучившим, даже ненавистным, или просто давным давно никому более не знакомым. И вот старое, чаще самое древнее, сливается

с новым, перекрутилось, не разобрать и не различить, где стиль и где стилизация, где подражание и где небывалое никогда раньше.

Я не начну этой книги с разбора всех многих **возрождений** и **исканий**, которые об'единяются общим названием «новые веяния». Лучше представить себе внешние обстоятельства, среди которых они возникли.

* * *

Восьмидесятый год весь полон Пушкиным. Торжественно был открыт ему памятник в Москве. Но когда пала завеса, все взоры были обращены не столько на фигуру великого человека, сколько на стоявших у его ног живых современных писателей: Тургенева и Достоевского. Возврата к Пушкину не было. Напротив. Вновь было повторено все то, что сказано о Пушкине и Белинским, и Писаревым, а великим Пушкин был давно признан. Вообще было не до поэзии. Оттого слова Тургенева о совершенном русском слове мало тронули. Внимание было поглощено знаменитой речью Достоевского, а она говорила о России, о будущем, о великом назначении родины. Нет, того, что позднее назовут возвратом к Пушкину, и не могло произойти. Рано еще. Можно даже сказать, что праздновали поэта, совсем не вспомнивши о поэзии . . . Зато с Пушкинского праздника началась какая-то новая эра. Он закончил собою ряд десятилетий, и словно дверь захлопнулась. Только старое все еще отмирало. Особенно все то, что хорошего и творческого дала эпоха Александра II. Через год же, вскоре после гибели самого Царя-Освободителя, огромное множество людей всех возрастов и состояний хоронило Достоевского. Уже подходила голова процессии к Александро-Невской Лавре, а хвост ее еще не отошел от Владимирской церкви. То же повторилось, когда в 83-ьем году прибыло из Парижа тело Тургенева. И не оставалось ничего больше, как хоронить. Новое царствование ничего не обещало. Наступила реакция. Это выражение ни к какому периоду мировой истории так не применимо в своем самом буквальном смысле, как к русским

80-м годам. Назад. И пока правительство ломало реформы Александра II, передовые круги ведь тоже, только по своему, призывали вернуться к прежнему, к традиции, перечитывать запрещенные теперь книжки «Современника» и «Отечественных Записок» 60-х и 70-х годов. Нового, или, вернее, открыто, явно нового вовсе ничего не дозволялось проповедывать. Все пошло либо назад, либо топталось на месте, не двигаясь, как сам памятник Пушкина.

«Облетели цветы, догорели огни» и «пусть арфа сломана, аккорд еще рыдает» — уныло пела слабая муза Надсона, однообразно повторяя старые затверженные ритмы с школьной правильностью, общедоступно, обыденно и безнадежно. Надсон — последний предел угасания. После него русской поэзии необходимо стало одно из двух: или уж совсем перестать, т. е., вообще вовсе не быть, или найти какую-либо новую возможность вновь разгореться. Когда зачнутся «новые веяния», они прежде всего и будут порывом, нервным усилием воспрянуть, вырваться из застоя.

В 1884 году произошло еще одно отмирание: были закрыты «Отечественные Записки». Неограниченному самодержцу над умами тогдашних поколений, Н. К. Михайловскому, оказалось негде писать. Вообще, как смеялся сквозь злобу и скорбь Салтыков-Щедрин, последнюю щель заделали . . . Смириться или продолжать? Михайловского приютила на время «Русская Мысль», но пошли хлопоты о возобновлении органа, который мог бы стать наследником и продолжателем дела «Отечественных Записок». Был основан «Северный Вестник». Сначала, казалось, все по старому. Но вот тут-то и началось брожение. Всего любопытнее в этих первых вспышках «новых веяний», что они сказываются именно в «Северном Вестнике», что не откуда-то со стороны набежала волна, а прежде всего тут же, у самого руководителя, рядом с ним, и, не смея иначе, как поискав его благосклонности, чего то нового добиваются, захлопотали поэты: Мережковский и Минский, и разразился рядом с ними нашумевшим полемическим задором критик Волынский (А. Л. Флексер).

Д. С. Мережковский (род. в 1866) и Минский (Н. М. Виленкин, род. в 1855), оба в начале своей поэтической деятель-

ности целиком принадлежат к прежней плеяде поэтов. Оттого, когда Минский провозгласил:

Я цепи старые свергаю,
Молитвы новые пою —

— это была совершенно сознательная и продуманная попытка пойти самим и повести других по иному пути.

В эту, полную значения для его дальнейшей литературной судьбы, вторую половину восьмидесятых годов, Мережковский принадлежал к кружку, собиравшемуся в доме известного виолончелиста Давыдова; его жена, позднее основательница «Мира Божьего», и дочь Лидия, позднее жена экономиста Туган-Барановского, любили принимать у себя в просторной квартире на Невском молодежь, и весело, непринужденно проходило тут время, среди споров, шуток и толков. Руководителями кружка, — его почему то назвали «Шекспировским», — были рано умерший молодой талантливый математик Клейбер и тот самый Флексер-Волынский, о котором уже было упомянуто. Но дом Давыдовых был литературный. Молодежь, каждый раз как собирались, видела самого властителя дум Михайловского, а вместе с ним так нежно любившего его, часто нетрезвого, но всегда исполненного какой-то поистине святости Глеба Успенского. Бывали тут и Шелгунов и вообще как раз тот самый передовой литературный мир Петербурга, на котором больше всего отразилось запрещение «Отечественных Записок». Понятно, что «Северный Вестник» возник не без участия бывавших у Давыдовых. И вот, механически Мережковский и Волынский становятся сотрудниками Михайловского. И оба старались угодить. Никакого раскола сначала не было. Только проходит несколько лет, и журнал в деловом отношении перешел в заведывание Л. Я. Гуревич. Тогда полный разрыв между традицией «Отечественных Записок» и «Северным Вестником», душою которого становится Волынский. Классически разыграна была трагедия «Отцов и Детей», но кончилось проще: отцы основали «Русское Богатство», а «Северный Вестник» умер, оставив по себе лишь одно то воспоминание, что в нем начались «новые веяния».

В чем же дело, что случилось? Нам сейчас всего важнее, какую тут роль сыграли «новые веяния».

Характерно, что, в сущности, почти никакой. У детей не было нового лозунга. Молодежь, бывавшая в «Шекспировском кружке» в доме Давыдовых и всякая иная того времени, ярче всего чувствовала именно похороны, пустоту. Чувствовалась опасность обезличиться, впасть в некое рабство умственное заветам; ведь вот тут — сам господин и владыка, Н. К. Михайловский, а он ничего не скажет иного, как: следуйте заветам «Современника» и «Народной Воли». Понятно, что возмущалось живое сознание. Нет, не опрокидывала молодежь прежних богов, а только спрашивала и себя, и других: а мы? Неужели мы только эпигоны? Прежде всего, может быть, не без эгоизма, из чувства собственного достоинства — тянуло не поддаться обаянию старого и затверженного; найти захотелось в себе другое. Выразителями вот этого, чисто отрицательного и в то же время и эгоистического настроения и явились полемические статьи Волынского, критика «Северного Вестника». Нападал на заветы, разрушал старых богов, громил Белинского и Добролюбова, но так мало у него было своего собственного, нового, творческого, что никак нельзя определить, чего он добивался. Правда, позади трескучей полемической риторики все таки было вывешено некое знамя: идеализм. Волынскому казалось, что, вооружившись азбучными данными немецкой философии, например, знанием Канта, он раскроет поверхностность философских основ Михайловского, и тут будет сказано новое слово. Но не сказалось.

Еще бледнее, потому что тут и полемического задора не было, первое выступление, как критика, Мережковского. На этой книге: «О причинах упадка современной русской литературы» (1892) нельзя останавливаться: положительного в ней нет.

«Новые веяния» выросли в России из тоскливой пустоты душевной, из упорного нежелания заразиться трупным запахом, каким проникнута литература 80-х годов. А первые поэты, которых нужно назвать: Мережковский и Минский, сами тоже носили в себе какую то пустоту душевную. Мин-

ский, провозгласив свой гордый лозунг, может быть гораздо больше перестает быть поэтом, чем находит новые силы. А Мережковский очень скоро уйдет от поэзии. Его напряженная до самого последнего времени, все крепнущая писательская значительность вылилась в превосходных критических очерках «Вечные Спутники» и дальше в статьях о Пушкине, о Гоголе, в книге о Достоевском и Толстом, особенно же в его романах, из которых каждый, начиная с «Юлиана-Отступника» и кончая «Декабристами» совершеннее предшествующего. Тут и в критических очерках развивается эта основная дилемма, проходящая красной нитью через все его писания, сотрудничество же с Волынским прошло, едва-едва отразившись на его творчестве. Напротив. Чем дальше, тем яснее, что связь Мережковского с традицией передовой русской интеллигенции никогда не прерывалась по настоящему. Словно посмотревши в ясные, голубые глаза Глеба Успенского, никогда не позабыл этого взгляда Мережковский.

От тех лет, конца 80-х и начала 90-х годов, осталась даже какая то запуганность, жуть.

Есть радость в том, что люди ненавидели,
Добро считали злом,
И мимо шли и слез твоих не видели,
Назвав тебя врагом.
Есть радость в том, чтоб вечно быть изгнанником
И, как волна морей,
Как туча в небе, одиноким странником
И не иметь друзей.
Прекрасна только жертва неизвестная:
Как тень хочу пройти,
И сладостна да будет ноша крестная
Мне на земном пути.

Так терзал себя самый значительный из стана «детей», ополчившихся на «отцов», которые не только выдержали натиск, но на долгие годы оказались гораздо сильнее. На полемический задор Волынского они ответили и со своей стороны ожесточенной полемикой, полились нападки на

«Северный Вестник»: Noli tangere, и заставили почти замолчать.

Но истинно новое нарождалось. Оно в последовавших за «Стихотворениями» (1888 г.) новых сборниках Мережковского: «Символы» (1892) и «Новые стихотворения» (1892), в «Новых песнях» (1901) Минского. И еще скромные, приносили свои стихи поистине новые поэты: среди них скромнее прочих, один учитель начального училища из глухой провинции. Его звали Ф. К. Тетерников, и вырвался этот экспромт у Минского:

Ужели и Тетерников
Из числа соперников?

Разумеется нет, потому что этот Тетерников подписывал свои стихи: Федор Сологуб. А какое возможно соперничество между ним и Минским?

* * *

Новое нарождалось.

В долгие белые ночи несколько гимназистов, а после студентов-филологов грезили о новых формах поэзии и художества. Душою кружка был Иван Коневской (И. И. Ореус, 1877—1901), а его выдающимися членами — художник И. Я. Билибин, этот удивительный рисовальщик-поэт, один, без каких-нибудь влияний, сам создавший свою манеру и свой стиль, которые он довел сразу же до совершенства, и Александр Добролюбов (род. в 1876 г.), поэт и вскоре после основатель секты. Всего важнее, в особенности что касается Коневского и Добролюбова, была их отрешенность и от каких-нибудь литературных знакомств или связей, и от обыденных студенческих кружков того времени, воспитывавших в традициях русских передовых идей, вгоняя мысли в такое русло установленных понятий, привычек судить о явлениях жизни, и даже предрассудков, от которых уже очень трудно бывает избавиться; они сродняются. Не таковы вообще были эти молодые люди, чтобы поддаться чьему бы то ни было влиянию. Верили в свои силы и шли своим

путем. Считали себя с гимназических лет основателями нового, по своему почерпнутого из кошницы своих собственных дарований.

Только после того, как сблизились с другим, таким же искателем и вдохновений и новых путей, еще тоже почти мальчиком, хотя и немного старше, Валерием Брюсовым, когда действительно почувствовали, что вот создается их усилиями новая школа, — тогда, точно для заключения некоего союза с родственной и дружественной державой, обратились они за советом и руководством к Минскому, потому что, разумеется, из всех выходивших в то время журналов следили за одним лишь «Северным Вестником».

Чтобы совершенно новое направление в поэзии могло ярко и сразу сказаться, ему необходимы именно вот такие юноши, каким был Коневской. Он сыграл у нас ту же роль, что Рембо в конце 60-х годов во Франции. Разница лишь в том, что единственный сын известного военного историка генерала Орсуса, он мог легко, не задумываясь, отдаться своим мечтам. Ничто ему не мешало и ничто не связывало его ни с какими традициями русских передовых кругов. Семья еще тщательно оберегала от них и баловством, домашней замкнутой жизнью удерживала от товарищества и чужой среды. Только — книги, а книги больше всего иностранные. Мальчик знал иностранные языки лучше, чем большинство молодежи этого времени. Читал не только Гейне, но и Ленау, не только Байрона и Лонгфелло, но и Шелли, Китса, Броунинга. В Коневском было нечто сродное начинающим поэтам еще дореформенной России. Правда, он был горожанин, петербуржец, но деревню знал, хотя только через благоустроенные помещичьи усадьбы; сплеталось помещичье, дворянское с западным. Западное усваивалось без всякой терпкой, своей собственной, по традициям русской литературы понимающей все западное, передачи.

Так создается своеобразная умственная и художественная атмосфера, необычная прозодия и странное словоупотребление, к которому читающей публике надо еще привыкнуть:

Как люблю я тоску свободы,
Тоску долов, тоску холмов,
И в своенравии погоды
Покой садов, покой домов!

Образы родятся небывалые, трудные; они сначала более удивляют, чем нравятся:

Солнце на вершине мачты.
Мы за ним летим.
Ветр, заливистый трубач ты,
Ветра мы хотим.

Небо — жизни плащаница.
Воды — ризы волшебной ткань.
О, взыграй до восторга, зеница,
До зенита воспрянь!

Ветер, выспренний трубач ты,
Зычный голос бурь;
Солнце на вершине мачты —
Вождь наш сквозь лазурь.

Уже на это, готовое, своеобразно народившееся, на тот берег, где одиноко и потому невнятно для непривычного уха вслух мечтает юный поэт, набежали волны с запада. Может быть, для Коневского, чтобы он стал провозвестником новой поэзии, гораздо меньше, чем Мережковскому и Минскому, были нужны Ибсен и Метерлинк, английские прерафаэлиты, Беклин, Верлен и импрессионисты.

Но, когда произошло уже сближение с молодым москвичем Брюсовым, тогда, как некое разрешение трудностей, как желанная формула, которая успокоила и приободрила, потому что дала об'яснение тому, что уже смутно осознавалось в самом себе, коснулись слуха эти два магических слова: символизм и декадентство. И сразу стали родными. И доносятся вести, что там в Париже уже десять лет как возникают и исчезают, чтобы дать место новым, «маленькие журнальчики», носящие эти заглавия, и разыскали

такие же, как они сами, молодые непризнанные поэты таинственного Верлэна, слоняющегося по кабачкам и больницам. А Бодлэр уже стал классиком, почти устарел, потому что по пятницам у трудного из трудных, гораздо более трудного, чем Браунинг, поэта, Маллармэ, молодежь обсуждает необходимость разложить установленный александрийский стих и обновить поэзию «свободным стихом». «Свободный стих» — еще одно магическое слово. Долетают образцы этих «свободных стихов», где рифма, заостряясь, прерывает неожиданно строку. Новые еще имена: Вьоле Грифин, Верхарн, Анри де Ренье, Рене Гиль, Гюстав Кан. И вот Брюсов издает теперь в Москве тоненькие книжечки-тетрадки и называет их «Русские символисты» (1894), переводит «Романсы без слов» Верлэна, а его собственные «Chefs d'oeuvres» выходят вторым изданием (1895 и 96).

Самое главное, превозмочь бы скучную рассудочность, освободиться от ее контроля. Символизм настоящий сезам, отворяющий дверь в святилище поэзии, после того как на десять лет старший Бальмонт, пошедший теперь тоже по пути «новых веяний», провозгласил в «Горящих Зданиях», что «пять чувств дорога лжи». И выльются эти строки у Брюсова:

Тень несозданных созданий
Колыхается во сне,
Словно лопасти латаний
На эмалевой стене.
Фиолетовые руки
На эмалевой стене
Полусонно ловят звуки
В звонко-звучной тишине.
И прозрачные киоски
В звонко-звучной глубине
Возрастают точно блестки
При лазоревой луне.
Всходит месяц обнаженный
При лазоревой луне . . .

Еще этого мало. Когда сложится эта строчка:

О закрой свои бледные ноги!,

Брюсов поместит ее в третьей тетрадке «Русских Символистов», как совершенно отдельное и законченное стихотворение.

Если надуманно, в своем рассуждении «Об упадке современной русской литературы» Мережковский опирается на вошедшее в моду понятие: символизм и прилаживает его к запросам русского миросозерцания, чуть не надеясь, что сам Михайловский может стать его поборником, молодежи еще зазывнее, чем символизм, понятие декадентство нравится.

И вовсе не потому, что не испугался его Верлэн:

Je suis l'empire en décadence,

а раньше Теофиль Готье применил его к Бодлэру, который в свою очередь именно так толковал основную особенность Эдгара По, этого последнего романтика, затерявшегося там, в деловитой и слишком современной Америке, среди машин и холодных спекуляций, в этой материалистической стране ничего не понимающих в поэзии янки. Этот первоначальный историко-литературный смысл слова: декадентство, вне его ничего и не значущий, еще очень мало кто знает из читающей публики, у самих подхвативших его русских поборников «новых веяний» вначале 90-х годов, оно скорее связывается с рассказом Эдгара По: «Падение дома Эшеров» и хочется видеть еще и какую-то связь его с русской действительностью. Пусть — реакция, не будем ныть, перепевая темы Надсона. Не убоимся трагедии. Сами готовы погибнуть, только оставьте нас в покое с вашей общественной и всякой другой моралью. Разве не об'яснил Оскар Уайльд в своих «Intentions», что мораль ничего не имеет общего с искусством. Ласкало это словцо: испорченность, новых поэтов-горожан, потому что все здоровое, деревенское, им мнилось пресным и бесвкусным. Фатовство в этом слове: мы избранные! . .

И скандировал отчетливым ямбом Иван Коневской:

В странах безвестных, небывалых
Идет война, гуляет мор —
Страстей, страданий, страхов шалых,
Любви и гнева древний спор.

Но я люблю их шум протяжный,
Призывный, призрачный их шум.
Их проницает помысл влажный
Их созерцает яркий ум.

«Новые веяния» стали синонимом символизма и декадентства.

* * *

Эти два смутных понятия или две художественные стихии: символизм и декадентство, настолько перевиты и переплетены друг с другом, что отделить одно от другого нельзя. Они связаны и историко-литературно и в смысле настроения. Одно сложное и многообразное душевное состояние в одну и ту же эпоху, когда такое душевное состояние проявилось всего ярче, породили их. Но в понятие: символизм, вкладывается все более определенный смысл; оно развивается и теоретически, и на практике в самом мастерстве; символизм углубляется, как бы хорошеет, доведен до расцвета, при чем большего и совершеннейшего, самого вдумчивого достигает он именно в русской поэзии. Совсем иная судьба ожидала декадентство. Все яснее становится, насколько поверхностно, временно, даже и не нужно оно. Оно не жизненно, и жизненным ни быть, ни сделаться не могло.

Но именно декадентство било в глаза, и, казалось, оно не только самое характерное; мало этого, думалось, что в нем та самая сущность «новых веяний». Ведь при установившейся в русской литературе привычке искать в каждом ее проявлении, прежде всего, так называемый общественный показатель, с декадентством обстояло очень просто. Разве оно не значит упадочность? А тогда чего и ждать в эту пору глухой реакции? Общественно безразличные, пресыщенные, изломанные, отбросившие все высокие и передовые стремления, декаденты представлялись настоящей язвой, гноем, накипью. И отсюда благородное негодование. И так и поведется. «Новые веяния» будут долго противополагаться прогрессивным чаяниям. В них станут видеть какое-то особенное проявление консерватизма. Значит, рядом с правительством и в самом обществе проявилась какая-то старческая болезнь. Судили о литера-

турном направлении, как о какой-то новой, своего рода, политической партии. Даже когда стали появляться стихи нового направления на общественные темы, и они оказались вовсе не реакционными — удивлялись критики передового лагеря, не верили или видели в этом отказ какой-то и какое-то хождение в Каноссу, и не было конца неразберихе.

В такое понимание «новых веяний» поверили даже сами ревнители его. Прежде всего, разумеется, Волынский, и может быть ему, правда, мерещилось, что он участвует в нарождении новой общественной, а вовсе не философски-художественной мысли. Но и сами поэты. Особенно Минский:

Увы, как стара, как согбенна душа
Под гнетом всех прежних смертей и рождений.
На утре ли дней, иль в могилу спеша,
Мы — чуждого солнца вечерние тени,
Мы — вечер усталый не нашего дня,
Мы — пепел холодный чужого огня.

Сплетается тут прежняя Надсоновская скорбь, давным давно ставшая чем то обязательным для всякого поэта, с попыткой выразить чисто упадочное, постаревшее от своего бессилия настроение декадентства и не поймешь, самобичевание тут или кокетство.

А направо тоже не угодили. В нападках на «новые веяния» сошлись уже возникшее в 90-х годах «Русское Богатство» с «Новым Временем».

Не одобрили правые «новых веяний», конечно, по другим соображениям. Почуяли тоже, но по своему, опасное беспокойство. Тогда то на помощь явилось патологическое об'яснение. Его высказывали и на западе. Макс Нордау написал целую книгу, чтобы доказать, что и символисты, и декаденты, и прерафаэлиты, Верлэн и Данте Габриеле Розетти, прихватив сюда и натурализм Эмиля Зола, — все это — проявление душевного недуга. Это еще лучше вязалось со словом декадентство, и забеспокоившиеся правые схватились за подобные рассуждения. Психиатры поспешили на помощь. Сколько психиатров, и долгие годы спустя,

изощрялось на публичных лекциях, в брошюрах и в статьях, демонстрируя ненормальности новых поэтов!

Только, слава Богу, не лечили, а больше высмеивали. Этот хохот испугал Мережковского гораздо больше, чем неодобрение слева. Сколько раз на все лады острили и измывались над тем, что кто-то кому-то «ноги закрыть» приказал, а ноги, очевидно, голые, оказывается были «бледные»! А «фиолетовые руки на эмалевой стене», и потом еще «месяц обнаженный», который «всходит при лазоревой луне»! Я нарочно привел именно это стихотворение юного Брюсова, потому что оно имело широкий успех; разумеется, успех скандала, но как часто — разве это надо еще раз напоминать — серьезный художественный успех начинался успехом скандала. И не одни «фиолетовые руки на эмалевой стене», забавнее, еще смешнее приводили стихи, забросав их блестками остроумия, кто во что горазд. Каково душевное состояние поэта, если он готов так необузданно расточать свои чувства:

С улыбкой робости и нежностью безмерной,
О, сестры милые, всю жизнь я отдал вам.
Одну из вас любил, кого, не знаю сам,
Одна из вас — но кто? — душой владела верной.

Не ты-ль, бесстрастная, с улыбкой лицемерной,
Не ты ль, невинная, чьи мысли белый храм,
Не ты ль, беспечная, чей смех — сердец бальзам,
Не ты ль, порочная, с душою суеверной?

Одну из вас любил, но, чтоб слова любви
Достигли до нее, я всем твердил признанья.
Но вот проходят дни, и близок час молчанья.
Звучи, о песня, ты мой вздох переживи,

Всех воспевай сестер и каждую зови
Любимой, избранной, царицей мирозданья.

Как видно из прозодии, автор сонета не юный, новый поэт, а сам Минский. Да, и старшее поколение играет эротизмом и дерзаниями; тоже дразнится. Дразнится и до

совершенства прекрасная своими первыми двумя строфами благоухающая страстью «Леда», —

Вся преступная, вся обнаженная, —
Там, где сырость, и нега, и зной,
Там, где пахнет водой и купавами,
Влажными, бледными травами
И таинственным илом в пруду. —

Прекрасны эти стихи, но зачем утверждать, что «дочь белой Леды» — Елена, которая «вся — коварство, вся — измена», именно она — «вся надежда мира» — Красота?

Не выдержал даже Михайловский, занятый гораздо более серьезными заботами, чем разбор стихотворений, он тоже высмеял. Досталось Минскому всего остроумнее. Его представил своим читателям Михайловский уже сорокалетним мужчиной, надевшим гимназический мундирчик, чтобы поистине встать на товарищескую ногу с юными поэтами.

Но неугомонно продолжалась шумиха, и новые рождались декадентские стихи, и не отрывалось от них внимание критиков. Вот уже последний, кажется, предел:

Увы, в печали безумной я умираю,
Я умираю,
Стремлюсь к тому, чего я не знаю,
Не знаю . . .
И это желание не знаю откуда,
Пришло откуда,
Но сердце хочет и просит чуда,
Чуда!
О, пусть будет то, чего не бывает,
Никогда не бывает.

Это стихи автора, впервые явленного «Северным Вестником» — Зинаиды Гиппиус (род. в 1867 г.). А сразу же, с самых первых появившихся в печати стихов, должно было стать ясным, что превзойдены теперь совершенно зрелым и ярко новым мастерством, как оба поэта, Минский и Мережковский, так и юные, начинавшие тогда новые. Прозвучала настоящая музыка слов. Ведь и эти строки нельзя высмеять. От всякой

остроты над ними отдает тупостью. А что могли сказать критики, если им дана хоть слабая доля вкуса, об ее «Протяжной песне», об этой поистине возродившейся напевности русского поэтического слова. Очаровательно льются строки. Всю хочется привести эту «Протяжную песню»:

Звени,
　　Звени, кольцо кандальное,
　　Завейтесь в песни, злые дни,
Тянись,
　　Мой путь, в изгнанье дальнее,
　　Где вихри бледные сплелись.

И дальше:

Бегут
　　Пути, никем не слежены,
　　Куда ведут? Куда ведут?
Иди,
　　Иди тайгой оснеженной . . .
　　И будь что будет, впереди.
Звезда,
　　Звезда горит та самая,
　　Которую любил всегда.

В поэме, напечатанной не в «Северном Вестнике», а в «Русской Мысли», «Вера», Мережковский рассказал о том душевном состоянии, какое он переживал, когда познакомился и стал мужем Зинаиды Гиппиус. Перекрестились их дороги. Мережковский, начавши свою литературную жизнь только поэтом, уходит от поэзии; он становится критиком, мыслителем, и, наконец, находит свою настоящую дорогу — исторический роман. Зинаида Гиппиус начала с прозы. Ею тешился талант и долго потом, но ни разу не возвысилась в своих рассказах Зинаида Гиппиус до уровня художественного совершенства своих стихов. А созрело, выросло мастерство именно в атмосфере «Северного Вестника». Даже как то усвоила себе ее до конца дней. Осталось что-то, что вычитано именно у Волынского, которому посвятила один из сборников своих рассказов.

Мережковский отошел от поэзии, вовсе перестает быть лириком. Умолкает Минский и забывают о нем. А в стане юных поэтов перелом. Пережито декадентство, перестают дразниться, выходят на более прямую дорогу или бегут, очертя голову, испугавшись соблазна своих грез. Это последнее так трагически, в буквальном смысле прияв покаянную схиму, совершил Александр Добролюбов. Сначала отрекся. Вот самобичующие, декадентские, и по складу и по настроению, стихи, и они уже не кокетничанье, не игра, как у Минского, а действительное, искреннее расставание с увлечениями юности:

День прошел в свободном славословии,
Окна улицы в снегах я вскрыл,
Много было доброго, восторга и здоровья,
И себя я искренно, хоть первый миг, любил,
Ах! О том больное беспокойство.
Все ли сделано руками и умом?
Не забыты ли вершин последних свойства?
Кто равняется осанкой иль лицом?
Так к концу, пред ужасом, недавность вспоминаю,
Но бессмысленно в вещах указыванье в ночь иль тень!
И привычно-грозной пустоты не замечаю
В бездну пал давно, давно не воскресаю,
А ответ пойму не в этот, в рассужденья день!

Свершилось, одевшись послушником, ушел пешком, пробрался в Соловки и лишь через много лет пришел странником к «брату Валерию», так звал теперь Брюсова, чтобы издать «Из книги невидимой». Новое настроение вылилось в позднейшем сборнике «Из книги невидимой» (1905). Брюсова нашел тогда, более, чем когда либо, поэтом-литератором, никакого иного пути не знающего и не желающего знать, но еще в раннем сборнике «Tertia vigilia» (1900) Брюсов тоже отрекся от декадентства:

Мне помнятся и книги эти,
Как в полусне недавний день.
Мы были дерзки, были дети,
Но все казалось в ярком свете.

Теперь в душе и тишь, и тень.
Далека первая ступень.
Пять беглых лет, как пять столетий.

Этими строками запечатлел Брюсов свой разрыв с юношескими дерзновениями, но никогда не забыл Ивана Коневского, которого стихи любовно и тщательно издал после его случайной смерти.

Зинаида Гиппиус тоже отрекалась от декадентства. Но, если надо выделить эту стихию «новых веяний», отделив ее от символизма или даже в сочетании с ним, но так, чтобы более ярким оставалось декадентство, то надо перечитывать ее стихи. Осталось. До конца дней сохранилось. В самом совершенстве ее удивительного мастерства живо декадентство.

* * *

«Новые веяния» в русской поэзии, разумеется, только часть, вклад, одна расцветшая ветвь художественного возрождения Европы во вторую половину XIX столетия. Но сказалось оно своеобразно, по своему.

Приверженцы «новых веяний» были прежде всего и особенно еще в 90-х годах западниками. Оба старших поколения этих поэтов, т. е. родившиеся и в 60-х и 70-х годах, жадно пили из всех новых пробивавшихся струй западного искусства. Чтобы определить испытанные ими влияния, надо было бы дать очерк всех художественных и литературных новинок во всех странах Европы, и вот тут особенность русских «новых веяний»; отсюда их преимущество: они впитывали в себя новые течения, возникавшие на западе, как одну международную волну, без различия стран и народов. Отметали то, что было в этих течениях узко-национального, воспринимая — общечеловеческое и самое человечное. Они были книжны, книгочии, образованные люди. В этом отношении нет между ними разницы: одинаково, поскольку они поэты, начитаны, и мало знающий иностранные языки, долгие годы пробывший учителем начального училища, Федор Сологуб, и ученый по ремеслу, вхожий

во все большие книгохранилища запада, Вячеслав Иванов. У каждого из поэтов «новых веяний» есть еще кроме этого и свои излюбленные эпохи, которые тщательно и из первых источников они научно изучают. Мережковский начал с первых веков христианства, а ранее перевел «Дафниса и Хлою» Лонга, Брюсов зачитывался Петронием и эпохой Августа, не говоря уже о Вячеславе Иванове, ученом грецисте, но увлеченном еще и Петраркой и Новалисом.

Такая образованность, может быть, и составляет ту пропасть, которая отделяет их от их противников. Ярко сказалась она в том, как восприняли в каждом из двух образовавшихся лагерей Ницше. Вульгарное ницшеанство не отразилось вовсе у поборников «новых веяний»; идет изучение Ницше, углубление в его парадоксальные построения, как в книге Мережковского «Толстой и Достоевский».

Но западники приверженцы «новых веяний», так сказать, только для ознакомления. Именно в их среде начнет возрождаться интерес к славянофильским религиозным чаяниям. И вот это — первое возрождение. Руководителем его явится прежде всего все тот же, переставший быть лирическим поэтом, Мережковский. Он сходится с Розановым и молодым еще тогда преподавателем Духовной Академии Карташевым, даже прямо с духовными кругами, теми, которые ценят и знают так называемых «светских богословов», прежде всего Хомякова; отсюда возникнут Религиозно-Философские Собрания, в которых участниками или посетителями окажутся почти все поэты «новых веяний», жившие в Петрограде. Второе возрождение и второй возврат, это — назад к Достоевскому и назад к Владимиру Соловьеву, к чему не раз еще прийдется вернуться. Наконец, — это выйдет по счету сразу третье и четвертое возрождение, — назад, сначала к Фету и Тютчеву, а позднее, в завершение всего цикла, к Пушкину. Последнее, поскольку дело идет сейчас о поэзии, конечно, нам особенно существенно. Оно сложно и требует разбора судеб русского стихосложения. Пока остановимся на внешнем.

Центральное значение имеет тут положение, какое заняли в развитии русской поэзии Некрасов и Алексей Толстой.

Тургенев сказал о Некрасове: «поэзии то нет в нем ни на грош». Это определение привилось. Что особенно любопытно, так стали думать о нем одинаково и поклонники скорбной и гневной музы Некрасова и его противники, — последние, как поклонники «чистого искусства». Завертелся вопрос вокруг споров о «назначении искусства» и тенденциозности в нем. Противники: какая это поэзия? это тенденция, пропаганда, народнические бредни, не то истинный поэт, служитель красоты и всего изящного — Алексей Толстой! Сторонники: да, разумеется, вашего пресловутого, вам, довольным и богатым, дорогого изящества в Некрасове нет; прав был Тургенев, но Некрасов наш, наша его муза «мести и печали», а если досуг наслаждаться радостями, трюфелями, Венерой Милосской, — тогда, пожалуйста, упивайтесь вашим ретроградом Фетом: «шопот, робкое дыханье, трели соловья . . .» И ведь, правда, поэты, занесенные в категорию чистого искусства: Алексей Толстой, Тютчев, Фет, а за ними Полонский и Случевский, все они — правые; Тютчев — правый славянофил, Фет — даже прямо ретроград и не скрывал этого. Как при подобной оценке было поступить поэтам не консерваторам: Надсону, Чюминой и другим? Не учиться же мастерству у Некрасова, когда у него «поэзии нет ни на грош»? Учились на школьно понятых Пушкине и Лермонтове, а Баратынского познать и оценить просто на просто не хватало образованности. Но ведь также точно на Пушкине выковал свое мастерство Алексей Толстой: скандировал затверженно Пушкинские ямбы, — оставим пока другие ритмы, — повторял уроки стихосложения. Этим невольно стал учителем, и учителем, увы, плохим.

Так целая эпоха в развитии русского поэтического слова как то была забыта, куда то затерялась; огромная эпоха, потому что она обнимает все перипетии русской напевности от Баратынского, через Тютчева до Фета.

Как любопытные, как книгочии-искатели, заглянули сначала поэты «новых веяний» в Тютчева и Фета; левые и правые предрассудки, разумеется, при этом — прочь. И осветилось, открылась существенная важность, больше: источник раздумий и еще новых исканий. И мысли глубокие, образы

яркие, души поэтов отзывчивые и сами собою напевные ожили, словно воскресли для новых, по новому, грез поэзии. Опять только о ямбе: не скандировать правильность ямба, а искать в нем музыкальности вольной должен поэт, и рядом с этим вовсе не из Верлэна непременно вычитали, что, как он пропел в своей «Поэтике»: «Музыка прежде всего», а красноречие, рассудочность? — «Возьми риторику и сверни ей шею». Уже жили в поэзии Тютчева и Фета оба эти правила. Жила и интимная, вдумчивая, отдалявшая от всего косного и площадного любовь к оттенкам, о чем тоже есть в «Поэтике» Верлэна. Тут свое собственное русская поэтическая душа даже не предвосхитила, а просто, оказывается, знала; совпало свое с тем, что преподал Верлэн, отбросивший ритори-рескую рассудочность Виктора Гюго или какого-нибудь позднейшего версификатора; скажем: Сюлли Прюдома. А уже в 1902 г., когда настал юбилей Некрасова, Бальмонт рядом с Тютчевым и Фетом, отбросив Тургеневское осуждение, в ту же струю после-пушкинских поэтических исканий, ввел и их современника Некрасова, и, еще несколько лет, и будет осознано, что внес поэт «мести и печали» в кошницу русской поэзии, вовсе не левизной только своего понимания русской жизни, но как творец новых ритмов.

Так ширились, разрастаясь, словно ветви родословного дерева, неугомонно блуждая, как мореплаватель, бороздящий по всем широтам синее море, художественные поиски и чаяния поэтов «новых веяний» . . .

II

ПЕРВЫЕ ТВЕРДЫЕ ШАГИ

«Весы» — «Новый путь» — Издательство «Скорпион»

Бальмонт в «Горящих зданиях», в своем теперь широко известном «Сонете» дал правило новой поэзии. Она порывает с рассудочностью; раз навсегда пусть будет установлено в полном согласии с «Поэтикой» Верлэна, что —

Пять чувств дорога лжи, но есть восторг экстаза,
Когда нам истина сверхчувственно дана . . .

И выльется она образно, в символах, отнюдь не в рассуждении. Усвоен и принят за аксиому высказанный в его «Silentium» Тютчевым этот парадокс:

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.

Вот почему отнюдь не идея, как говорили когда-то, а символы.

Поэзия «новых веяний» вышла между тем на широкий путь литературного влияния. Ее больше нельзя замолчать. У самой у ней, наконец, есть органы печати. В Москве возник журнал «Весы», в Петрограде, — правда, просуществовавшие недолго — «Новый путь» и «Вопросы жизни», руководимые Мережковским, с Зинаидой Гиппиус, подписывавшейся: Антон Крайний, в качестве критика. И в этих журналах не только поэзия. В «Вопросах жизни» впервые увидели свет самые крупные прозаические произведения той же школы; «Пруд» Алексея Ремизова, и «Мелкий Бес» Федора Сологуба.

В 1903 году издательство «Скорпион» выпустило одновременно несколько сборников, считающихся по справедливости наиболее яркими. Вот «Будем как солнце» Бальмонта в темнорозовой обложке Фидуса. Глядит из-за лилий и роз солнцеобразный нагой человек, волосы как пламя, руки тянутся вдаль, куда устремлен взор, словно говорящий:

Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце.

Вот и лучший сборник Брюсова опять с латинским названием: «Urbi et orbi». Большая, белая, украшенная лишь простой золотой лирой книга. Сборник стихов по словам Брюсова должен быть прежде всего книгой, т. е. замкнутым целым. Вместе с Бальмонтом и Брюсовым еще два небольших, совершенно одинаковых, тоже белых, с красными буквами в зеленой рамке «Собрания стихов» Мережковского и Зинаиды Гиппиус. Точно держась за руки, пошли они искать сочувствия. А одновременно со скорпионовскими изданиями великолепно изданная Мамонтовым другая книга Бальмонта

«Только любовь». Обложка простая, как и еще одного сборника: «Новые стихотворения» Ивана Бунина. Эти последние неспроста напоминают внешностью поэтические тридцатые годы.

Нарядно было это самое значительное выступление новых поэтов. Сразу стало ясно, что, если перед ними широкой пеленою развертывается «возможность новых совершенств», уже сейчас, особенно Бальмонт и Брюсов, нашли самих себя, впервые «выковали свой непокорный стих», поняв «неизбежность случайных дум своих». Вся эта плеяда поэтов могла по праву сказать вместе с Брюсовым:

Не знаю сам какая, и все ж я миру весть!

* * *

Какая же?

Виктор Гюго утверждал, что каждый раз как поэт говорит: я, он мог бы сказать с тем же правом: мы. Поэт выражает общее, для всех одинаково дорогое и существенное. Искони так смотрели, и у нас, и за рубежом, еще в недавнем прошлом, на связь личности поэта с современниками. Сокровенное: я, ценилось именно за возможность заменить его более общим: мы. Иначе поняли свое призвание наши новые поэты. Они назвали себя «одинокими» и усмотрели в этой отобщенности свое призвание.

Оба — и Бальмонт и Брюсов — изображают свой поэтический подвиг, как одинокий путь среди дебрей невиданных, куда не проникал еще человек. Поэт «бредет пустынями», и та же пустыня для него и люди:

Я шел один пустынями, я шел во тьме лесов
И всюду слышал возгласы мятежных голосов,
И думал я, и проклял я бездушие морей
И к людям шел, и прочь от них в простор бежал скорей.
Где люди, там поруганы виденья высших грез,
Там тление, скрипения назойливых колес —

Оттого-то, обращаясь к ветру, Бальмонт и восклицает:

Ветер, ветер, как я, — одинокий!

То же самое у Брюсова:

Прошел я крайние пустыни,
Брожу в лесах, где нет путей,
И долго мне не быть отныне
Среди ликующих людей.

Мало этого. Брюсов не довольствуется простым отшельничеством. Что люди? Ему мнится: «от них уйти легко». Он жаждет еще какого-то вящшего одиночества. В «L'ennuie de vivre», где вырвалось это признание:

Хотел бы я не быть Валерий Брюсов,

он стремится уйти еще и от самого себя, потому что ведь он, хотя и «двух станов не боец», все таки прежде —

. . . разных ратей был союзник,
Носил чужие знамена —

— значит утратил что-то от полной отверженности. И вот теперь:

Как змей на сброшенную кожу,
Смотрю на то, чем раньше был.

В таких гордых строках выливается высшее пожелание пламенного сердца:

О если б все забыть, быть вольным, одиноким
В торжественной тиши раскинутых полей,
Идти своим путем, бесцельным и широким,
Без будущих и прошлых дней!

Самопроникновение достигает уже последних пределов. Куда дальше?

И вторит и Иван Бунин, с несвойственной его таланту театральностью хочет начертать свой стих на глыбе швейцарского глетчера, чтобы там, на высях прочел их лишь такой же, как и он сам, поэт.

И это чувство совсем другое, чем у Зинаиды Гиппиус, когда в предисловии к собранию своих стихов она называет их «обособленными, своеструнными» и потому кажущимися ей «для других ненужными». Зинаида Гиппиус словно жалуется, совершенно так же, как и Мережковский в целом

ряде подобных стихов. Бальмонт и Брюсов не взывают, как Мережковский:

> О страшный Ангел одиночества,
> Последний друг.

Для них не страшный он, а желанный; не жалуются, а провозглашают.

Покончено с теми «великими переменами», с тем «немыслимым знанием», которые роднят наших поэтов «новых веяний» с западными символистами или, как их продолжают там называть, «молодыми». Одиночество — гордость самооценки. Связь, разумеется, продолжается. Она сказывается даже просто напросто в подражаниях. На нее указывает в предисловии к своей книге сам Брюсов. Но уже перестает мысль при чтении наших новых поэтов стремиться туда, за рубеж. Свое, и каждому из этих поэтов по своему свойственное.

Все школы художественного творчества во все времена были международны. Но в каждой стране, когда народится настоящее, особый характер приобретает школа. Романтизм французов другой, чем у немцев. Даже классицизм, и тот по своему развивался у различных народов. То же самое и с символизмом. Выход на самостоятельный путь был найден. Годы ученичества прошли, как прошли и запечатлевшиеся у Мережковского годы непонимания и отверженности. Начав подражателями течений, зародившихся на все еще опережающем нас более порывистом западе, наши поэты стали их полноценными творцами.

Самобытность просияла и во внешности.

Таковы стихи Брюсова частушечного склада, эти «Палочка выручалочка», «Пожертвуйте благодетели» или запев «Веселой песни»:

> Дай мне, Ваня, четвертак,
> Пожертвуй полтинник . . .

К этому складу принадлежит ведь и сразу отвоевавший себе такую популярность «Каменщик», и обе залихватские «Фабричные песни», особенно первая:

> Как пойду я по бульвару,
> Погляжу на эту пару;

Подарил он ей цветок —
Темносиний василек.
Я-ль не звал ее в беседку?
Предлагал я ей браслетку,
Она сердца не взяла
И с другим гулять пошла.
Как они друг другу любы!
Он ее целует в губы,
И не стыдно им людей,
И меня не видно ей . . .

Семечки, тальянка под мышкой и сапоги гармоникой! Русь пыльных и беспокойных пригородов, может быть «Растеряева улица» Глеба Успенского.

Но, конечно, тут не без этой теории «простоты», созданной Верлэном вместе с Рембо в Брюсселе, когда в «Романсах без слов» воспеваются деревянные лошадки, уносящие горничных и солдат в своей головокружительной спешке, и вводятся парафразы из песни о «брате Якове» с нелепыми словами: «пирожник в переднике носит луну». И ведь утонченный Вьоле-Грифин тоже перепевает известную песенку о «двойной фиалке» или о том, что «там, у моего отца в саду роза цветет». Чужое свое подсказало.

В стихах «Дождь» и «Снежинка» Бальмонт непосредственно вдохновился памятными всякому, кому знакома новая французская поэзия: «La pluie» и «La neige» Верхарна. Зато сразу тоже зазвучало свое. Оно и в ритме и образах, зазывных, звукоподражательных:

В углу шуршали мыши.
Весь дом застыл во сне.
Шел дождь, и капли с крыши
Стекали по стене.
Шел дождь ленивый, вялый
И маятник стучал,
И я душой усталой
Себя не различал.
Я слился с этой сонной,
Тяжелой тишиной.

Заботой обеленный,
Я весь во тьме ночной . . .

И снежинки совершенно так же, как и у бельгийского поэта, охватывают все сознание, только опять по своему, своей, нашей морозной осенней напевностью, и чувствуешь, что у нас, а не там, далеко —

Если рея, пропадая,
Цепенея и блистая,
Вьются хлопья снежные —
Если сонно, отдаленно,
То упреком, то влюбленно
Звуки плачут нежные, —

Если рдеют и блистают
И редеют, упадают
Листья полумертвые, —
В сердце — нежно, безнадежно
Дали распростертые . . .

К тому же основания ритмических созвучий у наших поэтов остались прежние.

Еще в предисловии к одному из своих самых ранних сборников «новой поэзии» Брюсов писал, что, солидарные с французскими символистами, они чужды искания так называемого «свободного стиха», введенного Густавом Каном, Вьоле-Грифином и Анри де Ренье и доведенного до такого совершенства Верхарном, этому как он, так и Бальмонт, не говоря уже о других близких им поэтах, верны. В общем, стихосложение, перестав быть школьно заученным, не было нарушено. Претворение «немысленного знания» в «непокорный стих» повело к новым созвучиям на началах и в пределах обычных. Совсем внешнее, скорее графическое, чем на самом деле, сходство со «свободным стихом» вот в этом стихотворении Бальмонта:

Позабывшись,
Наклонившись,
И незримо от других,
Удивленно

Заглянуть,
Воздохнуть, —
Это путь
Для того, чтоб воссоздать
То, чего нам в этой жизни вплоть до смерти не видать.

Новаторство не идет еще дальше внутренних рифм, как у Зинаиды Гиппиус и у Бальмонта, вольных рифм и новой напевности заветных распределений ударяемости слогов. Лишь медленно стала обновляться форма. Тем более, что лишь от содержания, идеи, настроения признан законным выход к форме. Это сплетение одного с другим выразил Бальмонт в своих «Терцинах»:

Исчерпав жизнь свою до половины,
Поэт, скорбя о том, чего уж нет,
Невольно пишет стройные терцины.
В них чувствуешь непогасимый свет
Страстей, перекипевших и отживших,
В них слышен ровный шаг прошедших лет.

* * *

Новая «весть», принесенная нашими поэтами миру, совпала с возрождением философских знаний. Прошумели «Проблемы идеализма» с их лозунгом: назад к кантовскому критицизму. Новая брешь, независимая от крикливых статей Волынского, брешь в установившееся радикально-интеллигентское миросозерцание, только что обновленное экономическим материализмом, была пробита. Однако, «Проблемы идеализма» имели успех скорее в университетских семинариях, где за ними воспоследовало сугубое увлечение всем немецким и, главным образом, тяжелой и бледной современной немецкой философией. Разве что и здесь зарделись блестки парадоксов Ницше, а то какое это могло иметь отношение к поэзии?

Другое. На религиозно-философских собраниях совершилось некое возрождение и некий возврат, чисто русские и только в русской литературе имеющие смысл; впер-

вые был оценен Владимир Соловьев и сопряженно с ним вернулись к Достоевскому; Достоевского так резко противопоставил только что Мережковский Льву Толстому, в вызвавшей столько нападок и похвал, тех и других одинаково несправедливых, двухтомной книге «Толстой и Достоевский». Начались религиозные искания. Прозвучал новый лозунг богоискательство.

Лежащую в его основе мысль выразила Зинаида Гиппиус:

Великий грех желать возврата
Неясной веры детских дней.
Нам не страшна ее утрата,
Не жаль пройденных ступеней.

Мечтать ли нам о повтореньях?
Иной мы жаждем высоты.
Для нас в сияньях и сплетеньях
Есть откровенья простоты.

Отдайся новым созерцаньям,
О том, что было — не грусти,
И в вере истинной — со знаньем —
Ищи бесстрашного пути.

Мережковский именно не «повторений», не простого примирения с церковью добивался так упорно, на религиозно-философских собраниях, сойдясь, к ужасу радикалов, с церковными властями. Да, он «жаждал иной высоты». Для этого стал публицистом, для этого работал как романист, все совершенствуя сначала недававшееся мастерство рассказчика. Для этого был основан и «Новый Путь», ставший органом религиозно-философских собраний. И сложилась доктрина.

Она запала в его сознание давно, когда еще не забыт им был протопоп Аввакум со своей верной протопопицей, а уже дразнила воображение так упоительно воспетая им Леда, мать красоты. Христианство и язычество, их борьба, антиномия двух несовместимых миросозерцаний, вот во что вперился знойно-логический ум Мережковского и не хотел

отстать. Христианство и язычество представились ему двумя «началами», не эпохами истории религии и в особенности не разными по существу религиями, а именно отвлеченными началами единой человеческой сущности, все той же, одинаковой и одинаково взлелеивавшей эти два начала через все века. Язычество, это жизнь плоти, стремление к благополучию и отсюда позитивизм, утилитарный принцип в праве и этике, научность, все действительное, рассудочное, необходимое; христианство — противоположность, т. е., по мысли Мережковского, жизнь духа, все — не телесное, всякое стремление к потустороннему бытию, примирение со смертью, смирение, все мистическое, все то, в сравнении с чем наша жизнь — лишь призрак тленный и преходящий. Борьбу этих начал он представил в своем «Юлиане Отступнике», а после во втором романе уже в христианскую эпоху, но когда совершилось возрождение язычества, — «Смерть богов». Та же схема должна была быть применена и в последней части трилогии. Воскресшая из земли, т. е. открытая в земле в эпоху возрождения Венера привезена в Россию при Петре, и тут противоположение Петра, преследующего языческую идею государственности и просвещения, какому то раскольническому пра-славянофильству в лице Царевича Алексея. Только сбилась тут мысль. Не вышла антитеза. Насилие над историческими фактами было труднее в более знакомых условиях русской истории. История даже восторжествовала. Начиная с «Александра I» Мережковский станет только историческим романистом.

Зато блестяще применилась доктрина в критических статьях. Тут будто вышло стройно. В статье о Пушкине великий поэт был представлен наивным в гетевском смысле, непосредственным, как бы неиспытавшим раздвоения на два начала. Как пение птиц его поэзия. Она некое предвосхищение синтеза: все в нем уравновешено и стройно, нет разлада, не родилась, либо заранее превзойдена антитеза. Напротив, в Гоголе все нарушено, и тогда борьба, тогда опять антитеза. Лад Пушкина становится разладом Гоголя, единство — раздвоением, согласие — разногласием. Совершилось величайшее нарушение равновесия. Здание дало трещину

в главном своде, поколебалось до основания, упало и было «падение дома того великое». Так истолкована мученическая смерть Гоголя, а дальше все то же — разлад среди русской интеллигенции, неверие одних и исступленный крик других, тот самый, что вырвался у Шатова: «я буду верить в Бога». Отсюда противоположение земной, плотской проповеди толстовства, сосредоточивающей все внимание на нас самих, на царстве божием внутри нас, возврату к Достоевскому. Отсюда стенание и плач: как быть? Неужели, что думалось Гоголю: сжечь, уничтожить литературу и искусство, философию, науку, все, чем гордится интеллигенция? Так велит одно начало, но другое тоже дорого, близко, и робеет мысль, остановилась, застыла.

Вот откуда мотивы отчаяния в поэзии Мережковского столько же, сколько и от непонятости. Во всяком случае, отсюда — ужас, запечатленный в «Казни» Зинаиды Гиппиус, ее страшное: нет.

Нет! больше не мила нам и сама надежда;
С ней жизнь становится пустынна и легка.
Предчувствие Любви . . . О, старая одежда!
Опять мятежность, безнадежность и тоска!

Нет, ныне все прошло. Мы не покорны счастью.
В безумьи мудрости мы «нет» твердим всегда,
И будет нам дано сказать с последней властью
Свое невинное, неслыханное «да»!

* * *

Мережковский и Зинаида Гиппиус до конца остались близкими новой поэзии. Они свои в среде поэтов «новых веяний», больше, они — учителя. Однако, доктрина Мережковского не была принята. «Весть миру» оказалась по проверке другою:

Мне чужды ваши рассуждения:
«Христос», «Антихрист», «Дьявол», «Бог» —

говорит Валерий Брюсов Мережковскому и Зинаиде Гип-

пиус и вдобавок называет их «далекими близкими». Еще определеннее в стихотворении, посвященном Зинаиде Гиппиус:

Неколебимой истине
Не верю я давно,
И все моря, все пристани
Люблю, люблю равно.

Хочу, чтоб всюду плавала
Свободная ладья,
И Господа, и Дьявола
Хочу прославить я.

Когда же в белом саване
Усну, пускай во сне
Все бездны и все гавани
Чредою снятся мне.

Просто не поверили. Назвали их «наивно-надменными, плененными верой своей». Даже заподозрили искренность. Ни один самый негодующий на Мережковского критик, ни справа, ни слева, не определил так метко, как Бальмонт, главный недостаток этого холодно-пылкого ума, этого богоискателя, лишенного главного — любви, богоискателя, настолько оставшегося литератором, что где плач души и где риторика, кто его разберет. С такими словами обращается Бальмонт к Мережковскому:

Когда я думаю, любил ли кто кого,
Я сердцем каждый раз тебя припоминаю,
И вот я знаю,
Что от твоей Любви в твоей душе мертво,

Мертво, как в небесах, где те же день и ночь
Проходят правильно от века и до ныне
И как в пустыне,
Где та же мысль стоит и не уходит прочь.

Пути разошлись, и дальше предстоят только дружеские встречи и общие воспоминания . . .

Искать, стремиться все увидеть, чтобы все понять, напрягать все свои усилия; пусть по развертывающимся виденьям «огонь ума скользит»; «любить, постичь сквозь нежный стих» — вот заботы деятельного «одиночества», этой пустыни среди людей.

Когда Бальмонту вспоминается, как впервые почувствовал он свое призвание, нанизываются такие стихи:

Усадьба. Сад с беседкою укромной,
Безгрешные деревья и цветы.
Луна весны в лазури полутемной.
Все памятно. Но гений Красоты

С колдуньей Знанья, страшные два духа
Закляли сон младенческой мечты.
Колдунья знанья, жадная старуха,
Дух красоты, неуловимый змей,
Шептали что то вкрадчиво и глухо . . .

Точка отправления художественный подвиг. Прежде всего. Таково их призвание. Брюсов выражается так:

Нам вверены загадочные сказки,
Каменья, ожерелья и слова,
Чтоб мір не стал глухим, чтобы не меркли краски,
Чтоб тайна вняла им жива.

И не надо никакого утешения. Работа и работа, чего бы это ни стоило. Не наслаждение, не легко дающийся восторг, не радость вдохновения. Для Брюсова поэтический подвиг упорный труд за плугом, на пашне, в поте лица:

Забудь об утренней росе,
Не думай о ночном покое,
Иди по знойной полосе,
Мой верный вол, — нас только двое.

Нам кем то Высшим подвиг дан,
И спросит властно Он отчета . . .
Трудись, пока не лег туман,
Смотри: лишь начата работа.

И мало этого. Подвиг не только труден, но опасен.

«Мы постоянно должны рождать наши мысли из нашего страдания», говорил Ницше, и этот-то принцип ницшеанства, а не подхваченное и быстро опошленное учение о сверхчеловеке, нашло себе отражение у поэтов «новых веяний». Наши поэты возлюбили мучения. Через них их путь к богоискательству. Расстаться с мучениями значило бы превратить поэтический подвиг в дрянную игру. Ведь именно «страдания и направленные против них меры, — учил также Ницше, — породили в конце концов ту интеллектуальную чуткость, которая почти то же, что гений и, во всяком случае, мать всякого гения». Эту мысль повторяет Бальмонт, утверждая, что «мир страданьем освещен» или изобразив первые проблески своих стремлений к поэзии в виде мучимой им лягушки. И не поверил тогда, что это зверство, потому что

. . . странно был мой ум упрям,
И молча думал я,
Что боль дана как правда нам,
Чужая и моя.

Оттого, хотя во множестве стихов, говоря о себе, как о поэте, Бальмонт будто восторгается собой, упивается гордым сознанием, что он «изысканность русской медлительной речи», в стихах, озаглавленных «В застенке», открывает нам, чего стоила эта достигнутая им изысканность:

Переломаны кости. Хрустят.
Но горит напряженно мой взгляд.

Во всяком случае, его «Осажденные», конечно, поэты, которых «ум жестоким был врагом», и вот случилось: «демоны их бросили на скалы». Проклятие, а не радость «звуков сладких и молитв», как думали раньше, удел поэтических исканий. Да, Пегас — либо вол, впряженный в плуг, и тяжел погоняющий его кнут, либо мучимая на лабораторном столе лягушка, чего же тогда мудренного, если муза явится в обличьи злой ведьмы. И зубоскалит старая:

. . . «не первый ты, что молодость убил,
«Отверг живые радости и стал себе врагом»,

а дальше:

Смеется ведьма старая: «Куда тебе идти?
«Зашел сюда — конец тебе; зачахнешь на пути.
«Сии леса дремучие, от века здесь темно.
«Блуждать нам здесь позволено, а выйти не дано».

Понятно поэтому, что подчас возьмет искушение.

Невольно подумаешь, как Брюсов, неужели же так и блуждать весь век в пустыне или еще, как изображается в других стихах, ломиться в дверь, запертую навеки, а то носиться по морю, стремясь к ускользающей точке-земле, пока все равно когда нибудь —

Ты перед смертью встанешь голый,
О, мудрец, как сын забав.

И обступают демоны сомнений:

Зной горит и губы сухи,
Дали строят свой мираж,
Манят тени, манят духи,
Шепчут дьяволы: «ты — наш»!

Но продолжается искание. Нет из него возврата, хотя «может быть оно никогда не выведет к синему морю» познания и веры; нет возврата, потому что самое страдание содержит в себе неотвратимую притягательную силу.

Хуже всего, что, отравленные самыми глубокими прозрениями ницшеанства, оба поэта, и Брюсов, и Бальмонт, утратили детскую веру, что так просто, так очевидно отличала добро от зла. Нет, еще дальше пошла переоценка и другого разделения коснулась: где красота, где уродство? как их определить? И то, и другое разделение Бальмонт назвал роковыми «да» и «нет».

Подождите, старые, знавшие всегда
Только два качания, только нет и да.

Будет откровение, вспыхнет царство мглы.
Утро дышит пурпуром . . . Чу! кричат орлы.

Эти: нет и да, установил, наверное, какой то безумный часовщик:

Слова он разделил на нет и да,
Он бросил чувства в область раздвоенья,
И дня и ночи встала череда.

И неизменность, правильность раздвоения блюдут часы. Но сам часовщик ужаснулся от того, что произошло. Бросился останавливать свое детище. Напрасно:

. . . . часы, гудя набатом,
Все громче хаос воплей громоздят.

Не стройность, не правильность это разделение на нет и да, а хаос, и надо прочь отсюда, «бросить рай с безгрешным садом», «полюбить змеиные сны», стать «безумным демоном снов лирических», заглянуть попристальнее в сумрачные творения Анграмайни и тогда почувствуешь, что не так то чужд и противен Анграмайни лучезарный Агамаразд.

Надо не только пройти через мучения, чтобы поистине стать «вестью миру», но и принять, возлюбить мучения, ибо наслаждение и страдание тоже сопряжены и лишь этот сумасшедший часовщик, подразделивший все на нет и да, отделил одно от другого. И никогда поэзия не восславила, не опоэтизировала, не воспевала так страдания, как Бальмонт и Брюсов. Может быть тут, в этом, в трагическом лиризме, их высшее достижение. Тут открывшаяся мудрость. Так напевал и Иван Бунин:

Достигайте в несчастьи радости мук беспредельных,
Приготовьтесь к Великому мукой великих потерь.

И Бальмонт —

О, знаю, боль сильней всего
И ярче всех огней.
Без боли тупо и мертво
Мельканье жалких дней.

Или опять Бунин в своем Дневнике:

. . . печаль и радость
Равно прекрасны в вечной жажде жить.

А сколько поэм на ту же тему, как бы еще для большей пряности заправленных эротизмом у Брюсова: «Раб», «Ра-

быни», «Решетка», «Город женщин». Все герои и героини этих поэм могли бы воскликнуть:

. . . нет для нас отрады
Слаще пытки вашей, палачи!

Все это совсем так, как в хохочущем выкрике Веселой науки: «Стройте ваши города на Везувии! Отправляйте ваши корабли в неисследованные моря!»

* * *

Да, нахлынуло ницшеанство и широко разлилась эта последняя западная волна, набежавшая на русский берег. И слилась тут и с богоискательством и, главное, с этим возвратом к Достоевскому. Ведь сам Ницше у Достоевского вычитал наиболее дорогое и самое таинственно новое, что дала проповедь Заратустры. Но кроме того у нас ницшеанство сплелось с нашим исконным, заветным, теперь обострившимся революционным брожением.

Наши поэты почувствовали себя «одинокими», отвергли всякую возможность знака равенства между «я» и «мы». Но вместе со всей думающей Россией они с болью переносили косность и скуку, застой и неподвижность тогдашней действительности, которая так ярко изображена Чеховым. Таков целый цикл стихов Бальмонта и Брюсова: прежде всего «Чудища» и «Замкнутые» Брюсова, «Прерывистые строки», «Старый дом» и «В домах» — Бальмонта. Одни и те же образы у обоих поэтов: страшны старые дома:

Шорохи, шелесты, шаги . . . О старый дом,
Кто в тебя дневной, не полночный свет прольет?

Из зеркал его парадного зала выходят по ночам те, кто когда то отражался в них; не умерло прошлое; оно властвует в доме, не давая жить новым поколениям. И не исчезли из старого дома

Болезни, ужасы и думы тех, кто прежде
Жил в этих комнатах и верил здесь надежде.

Болезни и ужасы воплотились в чудища, и

За печкой, за бюро сидят неясной грудой.

Они пугают почувствовавших их близость своей чуткой еще не заглохшей душою детей, но хуже взрослым, потому что

. . . полночью, в квартире, тупо спящей,
Блуждают, властные, какой то ратью мстящей
Мечтами давних лет, холодный сон томят
И в губы спящего вдыхают мертвый яд.

Вот с порывом вырваться из этого-то смрада сплелось специально русское ницшеанство. И когда зовет Бальмонт к солнечности: «будем как солнце», когда взывает он к ветру, к огню, ко всем стихиям, даже это: «хочу быть дерзким, хочу быть смелым» и в такой же мере:

Я жизнь, я солнце, красота,
Я время сказкой зачарую
Я в страсти звезды создаю,
Я весь весна, когда люблю,
Я светлый бог, когда целую —

— всюду здесь «я» может и должно быть заменено что ни на есть общественным «мы», в самом прямом, именно, как говорили тогда интеллигенты, в самом интеллигентски русском значении слова: общественный. Эротизм там, где он дразнится, только прикраса, образность, сцепление с живым и конкретным.

Как могла не понять этого критика того времени? Продолжала видеть в новой поэзии только декадентство, нездоровый эротизм, эстетические влечения к новым формам, а отсюда почему то признаки реакции.

Она, правда, не могла не заметить выраженных точными словами, не только символически, но явно сказавшихся революционных настроений наших поэтов, как в Брюсовском «Каменщике», имевшем тогда неизменный успех на левых и крайних левых собраниях, когда его театрально мелодекламировал артист Ходотов. И ведь восклицал же и Бальмонт:

Над равниной поседелой,
Над пустыней мертвых вод
Мне понятен гордый, смелый,
Безотчетный крик «Вперед»!

А в 1905 году он напечатал целое множество революционных стихов в парижском «Красном Знамени» Амфитеатрова, из за чего на некоторое время стал эмигрантом. Все-таки не поверили. Усмотрели и в этих стихах не то диллетантизм, не то неискренность. Отчего? Потому что по необходимости отмежевалась новая поэзия и от той, другой, но такой же непримиримой косности, такого же, хотя и иного порядка застоя, каким страдает, да еще вдобавок и гордится русская революционная интеллигенция. Ведь и Чехова не поняли. Не умели раскрывать символы. Томились в умственной спячке. Ничего кроме публицистики, узкой, слишком лениво традиционной. Робко жались к повторявшим азы или расточавшим свое невежество тяжелодумам, чтобы как нибудь не заворожила широкая образованность, не отвлекло философское обновление от затверженных лозунгов.

Но дело, разумеется, отнюдь не в отдельных стихотворениях, а в целом, во всем этом ярком, захватывающем, дерзновенном, порывистом и смелом размахе художественности, вознесшей нашу современную поэзию опять на ту же высоту, что и поэзия пушкинской поры, и как та, тоже призывавшей к этому самому основному и характерному для всей нашей литературы XIX в.: «вперед без страха и сомненья».

Грохотала в подполье революция 1905 года, и одной из ее составных частей было ницшеанство новой поэзии. Это было особое, чисто русское, своеобразное ницшеанство, во имя не сверхчеловека, а какой то сверхжизни. Революционный был этот возглас Бальмонта:

Живите, живите, — мне страшно, живите скорей!

или другой из стихов, посвященных Горькому:

Я проклял вас, люди. Живите в пустынях.
Тоскуйте в размеренной чинной боязни!

С первых же твердых шагов литературного влияния новая поэзия одновременно осуществляет и роковое прозрение Достоевского в его пушкинской речи: «на меньшем мы не примиримся», и затерявшийся, было, завет создателя русской эстетики, Чернышевского: «поэзия есть жизнь, увлечение, страсть!» Она не отклонение на пути, а дальнейший, еще

один «верстовой столб» на том же пути русской цивилизации, по которому шла наша великая родина к своей великой смуте и своему великому обновлению.

III

НА ВЫСЯХ

Вячеслав Иванов и вся плеяда

Бальмонт и Брюсов не пошли за Мережковским. Иные их потянули к себе поэтические дали. Но «богоискательство» и прежде всего возврат к Владимиру Соловьеву не угасли. Костер, напротив, разгорелся новым пламенем.

В том же 1903 г. появились «Кормчие Звезды» Вячеслава Иванова, и вскоре он сам переселился в Петроград.

Давно еще студентом, учеником Виноградова, уехал за границу, сначала из историка превратился там в эллиниста, долго оставался студентом: и в Италии, и в Париже, и в Германии; шли годы, ширилась образованность, и слагалось свое собственное миропонимание, а университетская наука не то все не открывала перед ним двери своих почестей, не то не смогла вместить. Наконец, возвратился на родину поэтом.

Именно поэтом; отнюдь не литератором.

Но литературный мир сразу узнал о нем. Сразу Вячеслав Иванов стал лицом значительным. Только нельзя сказать, чтобы литературный Петроград радушно его принял; скорее наоборот; это Вячеслав Иванов принял тех, кто был ему интересен и близок из литературного мира; вместе с женой, интересной и своеобразной писательницей Зиновьевой-Аннибал, радушно, в самом прямом смысле этого слова, стали они принимать по средам в скромной квартире шестого этажа на Таврической. Дом этот угловой, очень высокий, и гостиной служила комната, выходившая фонарем на две улицы. Отсюда быстро ставшее известным прозвище: «на башне». По средам «на башне», как на какую то арену, ярко залитую светом самой изощренной требовательности, выходили в продолжении нескольких лет русские симво-

листы, неся на суд и похвалу свои новые достижения. Обновлялись и получали поощрение чаяния и грезы поэтов и художников. Не просто «на башне», на высях побывали. Так и жилось от среды до среды.

Прежде всего сам Вячеслав Иванов. Он отдался весь тому, что происходило по средам. И для него подводился на них какой-то итог долгих еженощных бдений, потому что если по средам гости расходились не ранее утра, все остальные ночи Вячеслав Иванов проводил, только уже одиноко, среди тех же поэтических восторгов, сомнений и мистических порывов.

Едва-ли можно назвать другого поэта, которого все существование, вся личная жизнь в такой мере поднялась бы до постоянного, превратившегося в какое то основное занятие или служение, экстаза, прерываемого лишь несколькими беглыми и короткими часами обыденной жизни. Да еще и прерывался ли на самом деле? А ночной его экстаз вовсе не был просто вдохновением поэта, пишущего стихи. Больше и глубже:

Дан свыше мне дар научаться
Верховным урокам. Дано мне
Себя в сокровенном соборе
Отныне в лицо узнавать.
Могу ночевать на просторе,
Голодного волка бездомней;
Могу и к себе постучаться
И в доме своем ночевать.

Могу как пришлец запредельный,
Изгнанник забытого тела,
Входить в эту храмину страсти
И кузницу воли своей —
И двигать послушные снасти,
Владея кормилом умело,
В мятежной толпе корабельной
Своих соименных теней.
Затем, что — сказать ли вам диво? —
Я в дебрях своих сиротливо

Блуждал и набрел на обитель,
Где милая сердцу живет —
И с нею таинственный Житель.
Всю ночь вечеряли мы трое
В просторном и светлом покое:
С тех пор мое сердце цветет.

Эти строфы названы: «Мой дом». Его экстаз по ночам «на башне», и позже в Москве — проникновение, достигающее высоких степеней мистического созерцания.

Отсюда, не переставая, излучается из этого человека творческий пафос. И заражал, питал, зазывал в горние пространства не только всю плеяду окружавших его начинающих поэтов, но и старших, своих сверстников — Брюсова и Сологуба, даже Мережковского. Тянуло к нему, потому что и ласкала, и дразнила его дружба.

Зато вот почему понять Вячеслава Иванова только через посредство его стихов невозможно. Вместе с Гете — а по-видимому через Гете, как сквозь очистительный пламень, прошло его раннее ученичество поэта — Вячеслав Иванов часто говорил, что лучшие стихи всегда «по поводу». Повод может быт внешний, т. е. встреча или пережитое, либо внутренний: ярко мелькнувшее прозрение, взволнованность чувств пробужденных. Животворят и тот, и другой. Ведь вообще лирика — самое прекрасное и жизненное достижение живой души. За ней притаился, однако, еще некий другой, невысказанный, «внутренний поэт». Это выражение принадлежит Н. В. Недоброву, одному особенно близкому Вячеславу Иванову молодому, мало печатавшемуся и теперь уже скончавшемуся поэту, глубоко вдумывавшемуся в тайны поэзии. «Внутренний поэт», Вячеслав Иванов, — целое миропонимание, и его-то всего важнее выяснить, а стихи, как звезды, вспыхивают, чтобы заблистать, отделившись от некой постоянной, длительной и основной прозрачности его гения.

Так не сказался весь Петрарка в своей лирике, не говоря уже о Данте. А Данте еще охватила потребность стать самому своим толкователем. Отсюда проза в «Vita nuova».

Чтобы проникнуть в сущность поэта Вячеслава Иванова через посредство его стихов, нужны были бы обстоятельные схолии для его трудных, потому что они не могли распрощаться с внутренней тайной, стихотворений.

Вот эти две строфы, может быть, введут в чарующую богатость его долгих, молитвенно-жертвенных ночных бдений:

Пустынно и сладко, и жутко в ночи,
Свирельная нота — неотступно одна —
Плачет в далях далеких . . . Заунывно звучи,
Запредельная флейта, голос темного дна!

То ночь ли томится — или шепчет кровь,
Ах, сердце — темница бессонных ключей!
Твой звон прерывный вернул мне вновь
Сивиллинские чары отзвучавших ночей!

Дары «сивиллинских чар» в томленьях ночей расточал Вячеслав Иванов как богач,

. . . чтоб в тихом горении дней
Богач становился бедней и бедней.

Расточал дары. Оттого окружила его так тесно вся плеяда поэтов следующего поколения.

* * *

В той же квартире вместе с Вячеславом Ивановым и Зиновьевой-Аннибал поселился изнеженный и изощренный поэт, тогда едва ли кому-нибудь кроме друзей известный, М. Кузмин, а самым близким и частым гостем стал такой же изнеженный и изощренный художник Сомов. Каждая по своему до болезненности своеструнная талантливость их обоих, вместе с бурным и страстным трепетом восторгов сохранившей всю живость молодости Зиновьевой-Аннибал, окружала Вячеслава Иванова воплотившейся в явь поэтической сказкой. очень современной и живящей; он как бы спускался с высей своих ученых и мистических проникновений в современность, беря от нее то, что в ней было самого

изысканного, отвечающего наибольшей требовательности вкуса и поэтической мудрости.

Отсюда светскость сред на башне в самом лучшем смысле этого слова, светскость, и сама по себе присущая хозяйке дома, Лидии Дмитриевне, возводившей бурность своего нрава к «арапу Петра Великого». Да, на башне чувствовалась сквозь внешний налет поэтической богемы непринужденность, доступная только благовоспитанным людям, и особенно таким, которые одним своим присутствием и других умеют вводить в накатистую колею любезности и простоты отношений.

Начинались среды обычно чем то вроде ученого диспута. Председательствовал почти всегда молодой тогда философ Бердяев. Спорили и говорили парадоксы. При этом по какому-то молчаливому соглашению никогда не о книгах. Начитанность должна была быть превзойдена и оставлена дома. Только от себя надо было высказываться, и не разводя публицистику, а поднявшись над переживаемой минутой; если удастся, то пусть в аспекте вечности. Тут выступали гости — не поэты: профессора Ростовцев, реже Зелинский, высоко ценившие Вячеслава Иванова, как эллиниста, и другие, случайные, часто из любопытства добивавшиеся приглашения в это святилище; чаще других бывал Луначарский. Слушал эти споры, молчаливо сидя в стороне, заколдованный своей еще не высказанной мудростью Федор Сологуб. А сам хозяин, прохаживаясь по комнате, прежде всего всех примирял и досказывал мысли, угадывая все ценное, что кто либо сказал, и уже этим самым любезно, но уверенно, поучая.

Ему, однако, редко удавалось договорить какое либо свое сложное, ученое и возвышенное прозрение.

Врывалась, всегда облеченная в античные разноцветные хитоны, подобранные ей Сомовым, Лидия Дмитриевна и об'являла, что довольно умничать, поэты хотят читать свои стихи. Они уже шумели и шалили в соседней комнате, потому что все они были тогда еще юны и веселы, а быть мальчиком, шутить, радоваться всему, что бодрого дает жизнь, полагалось. Ведь прозвучали уже в этом смысле

стихи о солнечности Бальмонта. И споры сразу обрывались. Стихи, стихи! Как ими было не загореться в этом поэтическом доме.

Гурьбой входили поэты; их бывало много.

Особенно знаменательны те среды, когда Кузмин, одновременно и композитор, и поэт, пел сначала свои «Александрийские песни», а после «Куранты Любви», или когда читал он своей своеобразной ритмической скороговоркой «Любовь этого лета». Отсюда пошла его известность. Весь Петроград, блестевший огнями там внизу, за Таврическим садом, будто слушал то, что читалось «на башне». Слушал, потому что прислушивался тогда к поэтическим событиям, а на башне они чередовались, неугомонно, не переставая и никогда не спускаясь до какой бы то ни было, даже самой новомодной рутины. Оттого, когда в одну и ту же ночь Александр Блок прочел на башне «Незнакомку», а Сергей Городецкий свои стихи об Удрасе и Барыбе, вошедшие в его лучший, первый сборник «Ярь», в эту среду русская поэзия обогатилась двумя новыми и не дольше как через две недели всем литературным миром признанными поэтами, признанными, хотя, конечно, непонятыми и высмеиваемыми за свои странные новшества.

Тут же, приезжая из Москвы, Андрей Белый, на распев под «Чижика» — это ново было в то время, — не то проговаривал, не то напевал свои стихи о том мертвеце, что лежал в гробу с костяным образком на груди и слышал своей бессмертной душой, как отпевал его дьякон, звякнув кадилом. Тут же поведал он и о подружившихся со своих похорон жулике и воре, таких беспокойных и лихих, выходивших из могил, чтобы по ночам нет-нет и обойти кладбищенский собор. Первые написанные главы «Петербурга» были тоже прочитаны «на башне».

Особенно близки были Вячеславу Иванову в те годы еще трое до сих пор не приобретших широкой известности, но глубоко образованных знатоков формы и литературной истории, русской и иностранной, поэтов: Юрий Верховский, впоследствии профессор западно европейских литератур, Владимир Пяст (Пестовский), переводчик Тирсо

де Молина, и Владимир Княжнин, издатель Аполлона Григорьева.

Всех бывавших на башне, конечно, и не перечтешь: кроме названных, поэтессы Allegro (Поликсена Соловьева), веселая и не по женски умная Тэффи, Вилькина, если бывала в Петрограде; позднее, когда возникло общество Ревнителей Русского Слова, собиравшееся в редакции «Аполлона», примкнул Гумилев; настоящее поэтическое ученичество проходили под руководством Вячеслава Иванова не только Мандельштам и Анна Ахматова, но еще и Хлебников. Далеко вперед, уже на новые побеги поэзии, распространилось этим влияние Вячеслава Иванова. А те, кто вовсе не приняли его или, появившись «на башне», как бы не удержались на той высоте, — надо это признать: — Иван Бунин, А. М. Федоров, Волькенштейн, Дмитрий Цензор, Годин, если в ходячей журнальной литературе они и приобрели популярность, ведь вовсе не достигли настоящей значительности.

И не одни поэты, бывали тут, слушали уроки поэтической мудрости, художники, среди них кроме Сомова ближе других — Бакст, музыканты: Сепилов, Гнесин, из прозаиков: Алексей Ремизов, Ауслендер, Чапыгин, граф Алексей Толстой, Георгий Чулков. А всем театральным деятелям памятна и знаменательна первая, осуществившая его мечты и искания, постановка в небольшой гостиной «на башне» «Поклонения Кресту» Кальдерона Всеволодом Мейерхольдом.

* * *

Все это по средам, а в остальные ночи, когда сам с собою оставался уже «внутренний поэт», Вячеслав Иванов?

Возврат к Достоевскому знаменовался прежде всего разрывом с религиозным учением Толстого; оно стало казаться слишком рассудочным; влекло к обновлению православия и к жертвенному христианству; манила к себе мистика, связь которой с символизмом становилась все яснее. Так чувствовали и думали почти все окружавшие Вячеслава Иванова, подходя к самому Вячеславу Иванову по другому пути. Не о возврате к Достоевскому пойдет речь, если вдумываться

во «внутреннего поэта» Вячеслава Иванова, а скорее о следующем, третьем этапе русских углубленных исканий, которому предшествуют два первых: Достоевский и Лев Толстой.

Проблема о личности, уверовавшей, что «социальная система, выйдя из какой-то математической головы, тотчас же устроит все человечество» — вот что мучило всю жизнь гениальный мозг Достоевского. Не толкнет ли бесовское навождение эту личность на преступление? Убьет Раскольников ростовщицу, а Верховенский Шатова, и если Иван Карамазов сам не станет отцеубийцей, так ведь еще хуже, убогий ум Смердякова, наслушавшись его рассуждений, совершит это дело, и все равно всей своей тяжестью на Ивана Карамазова ляжет ответственность даже двойная, потому что жертвой искупления окажется Митенька. И тогда раздастся исступленный крик: «смирись, гордый человек», «целуй землю». Гордыня погубила; ничто — теории, вышедшие из математических голов; в человечестве, в народе правда, потому что народ не ушел от послушания Божия; он со Христом и во Христе. Но сейчас же осложняется дело. Рогожин ведь тоже народ. И на каторге народ. И народ преступен. Какая то безысходность: «один совсем в Бога не верует, а другой уж до того верует, что и людей режет с молитвою». Запутывается, громоздится, топчется в противоречиях мысль, пока не воскликнет кто то, что нужен тут «благонадежный трезвый человек», который бы хоть посоветовал, если не сможет вывести из этого тупика.

Таким «благонадежным трезвым человеком» ведь и хотел стать Лев Толстой; его, конечно, не надо противополагать Достоевскому, а скорее видеть в нем продолжателя. Лев Толстой, всегда подтверждавший всякое свое мнение тем, что именно вот так думает девяносто девять человек из ста, несомненно старался рассуждать наиболее трезво и этой трезвостью своею надеялся вывести как раз из того тупика, в котором столько откровений обрел Достоевский.

Толстой и Достоевский два последовательных этапа русского культурного развития особенно тем, что и вся остальная литература, менее глубоко раздумывая, проходила через

те же, что и они, трудности и осложнения. От «Кто виноват» Герцена, через все эти споры о «Лишних людях» и «Отцах и детях» тянется, развивается, клубится проблема о личности, уверовавшей в социализм, и привходящие сюда же прочие теории: и о женской эмансипации, и о ниспровержении авторитетов, и о религиозном свободомыслии, так до самой «Критически мыслящей личности» Миртова-Лаврова и его журнала «Вперед», даже до «Народной Воли» и возникновения терроризма, т. е. до преступления. Осложняется, остроту свою приобретает проблема при столкновении с народившимся одновременно со всем этим, народничеством, выкинувшим знамя «Земли и Воли». А в восьмидесятые годы, т. е. как раз, когда начнется проповедь Толстого, завершившего свое художественное дело, народничество восторжествует. Забывается эта проблема о личности, как бы перестает мучить, даже в последней своей фазе, в фазе «розни интеллигенции и народа». Все через народ и для народа, не «хождение в народ», а вместе с ним, ибо и он тоже хочет того же самого, на осуществление «вышедшей из чьей то математической головы теории». Как будто действительно смирился уже гордый человек, только по проверке оказалось, что он был прав, так как народ с ним. Тогда — два пути: либо старое народничество, которое превратится в доктрину социалистов-революционеров, либо марксизм, но то и другое мыслится, как полная сопряженность интеллигенции и народа, личности с целым.

Лев Толстой был самым последовательным из народников, потому что он то уж не только пренебрег теорией, а старался ее совсем и не знать, игнорировал ее. Думать и чувствовать только как народ, опроститься, повернуть спину ко всему, что интеллигенция. И вот тут, в этом то душевном состоянии, он встретился с вполне народной верой, народным богоискательством: штундистами и духоборами, на которых и Достоевский в конце своих дней обратил внимание в своем «Дневнике писателя». Тогда прояснилось, тогда как будто стало очевидно, что должен проповедывать «благонадежный трезвый человек» — толстовство. А что такое толстовство, как не осуществление этого исступленного порыва Шатова: «я буду

верить в Бога»? Да, верить в Бога, потому что народ верит, и оттого то теперь именно у Толстого становятся понятными эти неожиданные слова Шатова: «Бога можно добыть трудом и именно трудом мужицким». Завершилась мука искания и, казалось бы, найден выход и найден именно Львом Толстым.

Нет, не был найден. Опять проблема о личности, и личности, уверовавшей в теории, о гениальной личности самого Льва Толстого и ее столкновении со средой, с тем же народом, с государством. Опять трагедия и закончится она лишь этим поразившим всю Россию предсмертным бегством из родной Ясной Поляны. Бегство это было понято, как последнее подвижничество, и ради него так молитвенно, с охватившим даже самые зачерствелые сердца благочестием отозвалась вся думающая Россия на смерть Льва Толстого. И надо ли смотреть на это, как на незначащую подробность, что когда особенно чтившие и близко подошедшие к учению Льва Толстого студенты помянули его память — это было в Технологическом Институте — они обратились к Вячеславу Иванову. Смутно чувствовали надсознательным прозрением, что от него услышат слова близкого Толстому, хотя и по иному продуманного, религиозного проникновения.

* * *

Вячеслав Иванов назвал народническое начало «соборным», а личное «келейным», ибо либо соборне, либо келейно — и тогда в тиши отобщенности — возносится к Богу молитва. А их сочетание и спор — жертва искупления.

Звено между обоими началами — мистерия. Посвящается избранный в тайну и достигает этого постом, внутренней работой, молитвою, экстазом; тогда приобщается он, получая посвящение из рук тех, кто уже достиг. Не гордыня, как думалось Достоевскому, жертва — удел посвященного. Не захотел ее увидеть Достоевский. Так во всех обыкновенных и обыденных делах и убеждениях, которыми приводится в движение жизнь людей, т. е. и в политике, и в социальном строительстве, и в науке; то же и в высших достижениях, приближающих к Престолу Всевышнего. Теории зарожда-

ются не в одиноких математических головах, а в долгих бдениях взыскующих посвящения в тайну. Любимым выражением Вячеслава Иванова была эта латинская формула: a realibus ad realioro, ибо поистине реальна, а вовсе не призрачна или только рассудочна, как учат немецкие идеалисты и как воображалось их ученикам, романтикам, земная жизнь; но земная жизнь лишь преходящее.

Зане твой склепный свод —
Родные ложесна, чье имя — небосвод.

Сплетаются две реальности. Тот, чье прозрение только в низменно реальном, разумеется, скажет:

«Я буду тлеть в могиле,
Земля-ж невестою цвести в весенней силе;
Не тронет мертвых вежд не им расцветший свет.
И не приметит мир, что в нем кого то нет,
Как не заботится корабль в державном беге
О спящем путнике, оставленном на бреге.»

Ему тогда только оповестить:

Знай: брачного твой дух не выковал звена
С Душой вселенскою, в чьем лоне времена.

Если дано ему, устремится он тогда к высшей реальности и превзойдет стезю посвящения, не только для дела этой здешней юдоли, но и вечности.

Такова основа миросозерцания этого ученого эллиниста, для которого христианство — прежде всего религия «страдающего бога». А стало быть, ветхий завет — не только библия, но мистерии эллинов. Уже Владимир Соловьев, переводчик Платона, назвал античную философию ветхим заветом. Учение о Слове Божием предчувствовали и прозрели еще косневшие в язычестве ученики Платона. Вячеслава Иванова влекла к себе неразгаданная тайна того еще языческого страдающего бога Диониса, и отсюда ученое исследование о его культе, тоже, как и христианство, пришедшем с востока, тоже, как христианство, сочетавшем воедино жертву и Бога своего, культ искупления через страдания бога. И оттого, как поэт,

грезил он менадами, «Бога-Вакха зазывал», и экстазом бурного и буйного дионисийского действа горело воображение. Тут, казалось, разрешение противоречия между келейностью и соборностью. Совершающие келейно в тиши ночной, в тайне капищ, закрытых для непосвященного, как бы вырываются из уединения и зовут в неудержимом порыве весь народ на соборное служение и приобщается тогда народ, и тут, конечно, главное, тут высшее достижение и высшая жертва.

Опять от реальности к высшей реальности т. е. от фактов, которые устанавливает история человечества, к вечным истинам и вечной совершеннейшей тайне христианства. Разве не предопределение Божие вело человечество через все прежние стадии религиозного сознания к вере в Истинного Бога?

Непроницаемой тайной облечено учение о жертве Христовой. Как понять жертву во Христе? Ведь это не только аскетизм и бичевание плоти. Каждый новый факт жизни человечества, каждая реальность, воспринимаемая или осуществленная человечеством в пространстве и во времени, представляется Вячеславу Иванову жертвой во имя высшей реальности. Оттого вместе с Браунингом и с ученым Фрезером, построившим на нем целую воображаемую религию, влекло к себе поэта предание о том жреце, капище которого еще в развалинах уцелело около Рима в Неми, где каждый новый жрец убивал в ратоборстве своего предшественника и сам погибал от руки того, кто окажется сильнее, был, как выразился Браунинг, «убийцей, умертвившим убийцу, чтобы самому быть умерщвленным». Не такова ли судьба всякой личности, отдававшейся какой либо теории и ставшей ее жрецом и одновременно жертвой? Но не такова ли и судьба народов, осуществлявших теории, ибо падают они жертвой новых, сменяющих старые теории, и нет пощады, а именно так, как сказано в стихах о «Кочевниках красоты»:

Топчи их рай, Аттила, —
И новью пустоты
Взойдут твои светила,
Твоих степей цветы.

Строит, строит невидимый храм земля Святорусская, строит руками своих святителей, и придет Матерь Божия, сама обласкать и поощрить строителей, но и тогда не откроется «незримое благолепие». Только скажет Матерь Божия:

Уж вы Богу присные угодники,
А миру вы славные светильники,
О святой Руси умильные печальники!
Вы труждайтеся, подвизайтеся,
Красы-славы для церкви незримые,
Зодчеством, красным художеством,
В терпении верном, в уповании!
А времен Божьих не пытайте,
Не искушайте, не выведывайте.

* * *

«Царство Божие» не только «внутри нас», но и мы внутри Царства Божия. Оно всюду кругом, потому что все сущее и создано, и руководится Вседержителем. Надо ли делать различие между Предопределением Божиим и всеми этими теориями, вышедшими из разных «математических голов», которые наш «младенческий язык» со своим «нищим сверканием» назвал детерминизмом явлений, биологическими или социологическими законами, эволюцией или прогрессом? Лишь укрепилась вера поэта и ученого, прошедшего через все горнила современной университетской учобы:

Икона

«Господь Вседержитель» —
Слова на иконе.
Кто в злате? Кто в славе? — Христос Иисус.
Не ветхий деньми Родитель
На мысленном троне,
Но спутник друзей в Эммаус!

Человек
И брат мой, Ты — Вседержитель
И мира Творец?
О, двор багрецом убеленных овец,
Тын Отчий! Навек
Прими меня, Вера, в святую ограду,
Ягненком причисли к словесному стаду,
Чтоб мог я безумьем твоим разуметь,
Любовью дерзать и покорностью сметь.

Оттого проблема о «келейном» и «соборном» началах, о личности и целом, эта русская заветная проблема об интеллигенции и народе — проблема об отобщенном и приобщившемся тайне и остальном коснеющем в обыденности человечестве.

Не хочет перестать спор, и не разрешена проблема. Противоречие между ними с такой словно изваянной из камня точностью и сжатостью выразил Вячеслав Иванов в своей

Sacra Fames.

Мудрость нудит: «Сытость иль свобода.»
Жизнь ей прекословит: «Сытость иль неволя.»
Упреждает чудо пламенная Воля;
Но из темной жизни слабым нет исхода.
Мудрость возвещает, что любовь — Алканье.
Жизнь смеется: «Голод — ненависть и злоба . . .»
И маячит Слова нищее сверканье
Меж даяньем хлеба и зияньем гроба.

Но вот, преодолев свой «ветхий завет», родную ему мудрость и красоту эллинизма, поэт во власти уже чисто христианской грезы. Античный эрос, связующий воедино все, казалось бы, расчлененные части мироздания, превращается в учение о любви, той любви, что по слову Петрарки «от выси в высь и от мыслей к мыслям» вела его поэтические мечты.

Да, от зазывания Бога Диониса, от античной эротики к христианской любви, к fin amor, воспетому трубадурами Прованса, этими учениками схоластиков и проповедников альбигойских изводов манихейства. От них научились

итальянцы своему «сладостному новому стилю» и изображением лучших из них оплел Данте точно венком мистических цветов и Рай, и Чистилище, и Ад, и Виргилия, и Беатриче. Любовь связующее начало. Любовью преодолевается трагедия. Только любовью создается общение. И тут опять от реальности к высшей реальности, от любви как бы келейной, личной, любви плотской и влюбленности, дальше и шире, через дружбу, любовь к ближнему, к отечеству, народу, «любовь к дальнему», и к вещам и призракам; и так до высшего, на этот раз уже вновь в сопряженности «келейного» и «соборного» начал, до мистической любви к Богу. Любовь — одна, ибо единое сердце страждет ее «Алканьем» и радуется сладостью ее. Венера или Мадонна? — мучился Достоевский. Плотская эгоистическая любовь или любовь — к ближнему? — терзал себя Лев Толстой и как бы углублял между ними ров, становившийся пропастью, потому что все более и до изуверства в «Крейцеровой Сонате» унижал любовь к женщине. Но мирит обе любви прозрачная влюбленность, эта fin amor схоластиков и трубадуров; через нее уже, как сквозь распахнувшиеся врата, уготован вход в чертог благости, т. е. путь, ведущий ко всем духовным видам любви. Владимир Соловьев, с такой отчетливой проникновенностью уже выразил эту сердечную связь любовных алканий в «Трех Свиданьях»:

Все видел я, и все одно лишь было:
Один лишь образ женской красоты!
Безмерное в его размер входило . . .
Передо мной, во мне — одна лишь Ты.

Так явилась уже раньше русскому сознанью некая теория, вышедшая не из «математической головы», а из просветленного сердца поэта. Вот этот завет Владимира Соловьева взлелеял Вячеслав Иванов.

Его сборники: «Эрос» (1907), Cor ardens (2 т. 1911—1912), «Нежная тайна» (1912), — любовная поэзия еще небывалой в русской литературе углубленности. И не довольствуясь своей собственной любовной лирикой он еще переводил Петрарку и Новалиса, точно рассевая вокруг себя цветы лю-

бовных мистических дум в этот черствый век, когда, дойдя до последней черты сердечной огрубелости, каждодневная литература стала проповедывать, что любовь это проблема пола. Нет, должна воссиять любовь; должно прозвучать все ее ликующее и победное песнопение от реальности к высшей реальности, от плотской страсти до одухотворенной влюбленности! Это ожидание выразил Вячеслав Иванов в таких строках:

Немеет жизнь, затаена однажды,
И смутный луг,
И перелесок очурался каждый
В волшебный круг . . .
Немеет в сердце, замкнутом однажды,
Любви тоска;
И ждет тебя дыханья трепет каждый
Издалека.

Ждет Русь, истерзанная враждой, ненавистью, долгой, упорной, все больше зверевшей, пока не разразилась остервенелым междоусобием. Ее кроткую и примиряющую. Ее благословенную, преодолевающую всякое испытание Святую Любовь ждет Русь, ибо лишь в любви спасение.

* * *

Мы вернулись к «внешнему» поэту Вячеславу Иванову, ибо «внешний» поэт Вячеслав Иванов почти-что исключительно лирик, и лирика его полюбовная.

Достоевский и Лев Толстой закончили свое писательство выходом на площадь. Достоевский — в «Дневнике Писателя», а Лев Толстой всей своей проповедью, начатой как раз в год смерти Достоевского. Вячеслав Иванов остался в стороне от событий и тогда, когда годы войны и распрей уничтожили и разрушили его спокойное учительство в кругу избранных. Всклубился вихрь, завертело, заклокотал водоворот ужаса и преступлений, и теперь Вячеслав Иванов остался один, потеряв всех своих близких. Он отвечал на события от времени до времени, и прозой и стихами, но того, что считал

завершением подвига, т. е. «соборности», не достиг. Правда, еще тогда, в счастливые годы, Георгий Чулков убедил его выступить с ним вместе, провозгласив «мистический анархизм»; однако очень быстро Вячеслав Иванов охладел к этой затее, увидев всю тщету быстрого и слишком по журнальному публицистического выявления сложных и трудных принципов, плохо укладывающихся в легкомысленные повременные статьи. Он все еще понятен только избранным.

Назначение поэзии Вячеслав Иванов назвал «мифотворчеством».

Чтобы вникнуть в смысл этого термина, надо вновь вернуться к исходной точке его миросозерцания, к признанию античной философии Ветхим Заветом. Если отнюдь не кощунство видеть пророчество в варварском и языческом культе страдающего бога, Диониса, то и слово: миф не надо отбрасывать так пренебрежительно, как это делали древние книжники наши, назвав их «баснями жидовскими и кощунами эллинскими». Религия неизменно требует и просит мифа. Миф вовсе не есть догмат. Поэт, считающий себя мифотворцем, нисколько не посягает на учительство в церкви. Миф — иносказание, призыв воображения, какое то одному ему свойственное вступление, вводящее в вечную мудрость. Миф может быть апокрифом, его признает тогда церковь нечестием и соблазном. И убоялась этого соблазна церковь; оттого отбросила в первые века всю поэзию целиком и все художество, и сбрасывались великие создания искусства со своих цоколей, влекли их на веревках в реки, разбивали и ругались над ними; сжигались памятники непревзойденного совершенством зодчества. Но прошло немного веков и не сама ли церковь в школах своих ввела в курс обучения поэзию языческих времен, храмы же свои стала украшать с той же, может большей, чем во времена язычества, роскошью и лепотой. Нужен миф малым сим, нужен миф для восхождения от реальности к высшей реальности. Неправда, что искусство только игра и роскошь, забава, исторгающая лишние, ненужные для жизненной борьбы силы. Неправда, что рассказы, сюжеты, образы, вся пестрота, созданная и создаваемая поэтами, лишь блажь воображения, доставляющая радость любованья.

Религиозное назначение искусства — а никакого другого нет, когда речь о настоящем искусстве — разумеется, не в прикладном, а в философском смысле этого слова; Лев Толстой отождествил его с наставлением. Это соответствует его пониманию религии. Для Вячеслава Иванова искусство, и искусство символическое по преимуществу, и есть та связь между «келейным» и «соборным» началами, между интеллигенцией и народом, отсутствие которой так ужаснуло, мучило, пугало, в отчаяние повергало и Достоевского, и Льва Толстого. Но не простые формулы здравого смысла красные вымыслы мифотворчества, и оттого общедоступность вовсе не высшая похвала. И мы знаем, что лишь через посредство все множащегося числа посвященных проникают великие тайны в соборное сознание.

IV

СИМВОЛИЗМ И ПРЕКРАСНАЯ ЯСНОСТЬ

Кузмин — Брюсов — Волошин

Выражение: прекрасная ясность, принадлежит Кузмину. Под этим заглавием в журнале «Аполлон» (1910 г.) он призывал к понятности. На общепризнанный термин: символизм он не посягнул, но понято было так, что речь шла об отказе от символизма. Показалось, что довольно этих трудных и необычных приемов выражения, этой осложненной образности, отбрасывающей второй член сравнения. Новая поэзия потребовала от читателей или еще более от своих приверженцев и ценителей такой духовной изощренности, недоступной большинству, которая самого читателя возводит в поэты. И тогда уже трудно отдать себе отчет, где же кончается то, что высказано поэтом, и где начинается иное, самостоятельное творчество, не просто восприятие, но еще и дальнейшее воссияние образов, вкладываемое в произведения уже читателем.

Новые веяния отбросили рассудочность; они установили, как правило или закон, проникновенность интуитивизма,

граничащего с ясновидением. Этого требовал Бальмонт в своем известном, програмном сонете из «Горящих Зданий»:

Пять чувств дорога лжи, но есть восторг экстаза,
Когда нам истина сама собой дана.
Тогда таинственно для дремлющего глаза
Горит узорами ночная глубина.

Бездонность сумрака, неразрешенность сна,
Из угля черного — рождение алмаза.
Нам правда каждый раз — сверхчувственно дана,
Когда мы вступим в луч священного экстаза.

В душе у каждого есть мир незримых чар,
Как в каждом дереве зеленом есть пожар,
Еще не вспыхнувший, но ждущий пробужденья.
Касаясь тайных сил, шатни тот мир, что спит,
И дрогнув радостно от счастья возрожденья,
Тебя нежданное так ярко ослепит.

Настроение, а не чувства, раздумье, а не отчетливая мысль, переживания неясные, оттенки и тайна, тайна в самих себе и во всем, что окружает, — заворожили сознание; поэты новых веяний приучали, зачаровали и себя самих, и своих читателей, уводили за собой на странные и пустынные перепутья в запутанные лабиринты своих прозрений.

Теперь возникла какая то новая требовательность. Ее и высказал Кузмин.

Кузмин — поэт, который так же, как и Вячеслав Иванов, не вместился весь в свои стихи. Главное, может быть, даже вовсе в них не проникло. И именно «мир незримых чар», притаившийся в этой изнеженной душе, убаюканной старообрядческими прологами, детски-молитвенным мистицизмом и сладостными помыслами влюбленности. «Внутренний поэт», Кузмин, может быть, совсем и неуловим; все еще никак не представить его никакой словесной формулой. Но вот «внешний» улыбнулся своему совершенству, этой яркой изощренности музыканта, эстета и капризного мастера слова, улыбнулся, и тогда прозвучали эти своего рода тоже про-

грамные стихи, которые уже не раз приводились, кокетничающие стихи поэта, одетого по моде, чуть-чуть надушенного и вышедшего со двора, чтобы покрасоваться на людях. От воображаемого к всамделишному. Надо только решиться открыто признать все это:

Дух мелочей, прелестных и воздушных,
Любви ночей, то нежащих, то душных,
Веселой легкости бездумного житья . . .
Ах, верен я, далек чудес послушных,
Твоим цветам, веселая земля.

А тут художники: Сомов, Сапунов, Судейкин, в поисках за стилизацией, набрели на наши тридцатые годы. Они такие цветные и обаятельные, к тому же еще крепостные и оттого беззаботные для бар, эти протекшие в тургеневских усадьбах, веселые и поэтические тридцатые годы. Что случилось раньше, возврат к пушкинской поэзии, к которой, как мы сейчас увидим, неминуемо приведет прекрасная ясность, или сначала тридцатые годы, со своим своебразным сочетанием рококо и ампира, с пестротой нарядов, с кринолинами и легкомыслием светских удовольствий, а потом уж Пушкин, — зачем нам сейчас решать эту задачу? Вернее всего, то и другое одновременно. И заблистала новая греза, такая подходящая, родная Кузмину.

Стихи Кузмина переливаются Италией, ароматом милых прогулок по Лидо, эстетическим космополитизмом Флоренции, и все это как раз такое, как в тридцатые годы, до-рескиновское и беззаботное, когда не эрудиты, а влюбленные, наезжали в Италию и непринужденно болтали между собой по французски, далекие от всякой углубленности, и вдобавок еще и не думавшие порывать с XVIII веком. Кузмин словно открыл еще раз для нас, русских, и как то вовсе не под влиянием Пушкина, Парни, этого игривого рационалиста, всегда легко и всегда с улыбкой неизменно влюбленного. Не у него ли и у всей его школы, таких же искусников и шалунов в поэзии и любви, «дух мелочей, прелестных и воздушных», и «любовных писем связка», и «отрада милого забвения» среди «часов живых», «о темных тайных сестрах», и затейливое остроумие

«Александрийских песен», и простота замысла «Курантов Любви»? Так пока замкнулся в себя «внутренний поэт», Кузмин, «внешний» стал тяготиться одиночеством и осложнениями символизма; не мечтая превзойти, просто отбросил замкнутость келейности, отобщающей от этих приятных и нарядных «людей общества», умеющих ценить то, что не только красиво, но и изысканно. В гостиных все еще принято говорить по французски, а разве не первое требование французов: ясность!

Тогда стал учить: «Пусть душа ваша цельна и расколота... умоляю, будьте логичны — да простится мне этот крик сердца — логичны в замысле, постройке произведения, в синтаксисе . . . будьте искусным зодчим, как в мелочах, так и в целом . . . в рассказе пусть рассказывается, в драме пусть действуют, лирику сохраните для стихов, любите слово, как Флобер, будьте экономны в средствах и скупы в словах, точны и подлинны, и вы найдете секрет дивной вещи — прекрасной ясности, которую назвал бы я кляризмом.»

* * *

К сродному влекло и Брюсова.

Бурный и упорный, с тех пор как он распрощался с дразнящим поэтическим новаторством юных лет, Брюсов, не покладая рук, самостоятельно проталкиваясь на дорогу, твердо и уверенно не шел, а плыл по литературному пути. Не только поэзия, но и литература. Единственный из поэтов «новых веяний» Брюсов, стал литератором. Возникали и прекращались «Новый Путь», «Мир искусства», «Вопросы Жизни», потом «Золотое Руно», а руководимые Брюсовым «Весы», не меняя занятого в литературе положения, продолжали, крепчая, словно попутный ветер, все то же самое, раз навсегда обоснованное направление. Символизм, но без таинственности и, прежде всего, как незыблемое правило — хороший вкус; не реализм, не портретность и не злоба дня, а художественность, стилизация, изощренность линий и слога. На этом сходились поэты и художники. И рос вокруг «Весов», все ширясь, круг читателей и поклонников. Конечно, и откалы-

вались от него от времени до времени тот или иной сотрудник или друг, возникали сродные издания, вспенивалась полемика, вторил из Петрограда «Аполлон» Сергея Маковского, но все это и не могло быть иначе, все это не нарушает значения «Весов» в развитии современной поэзии, потому что «Весы» оставались духовным центром, метрополией. Все остальное было скорее похоже на ходоков, разошедшихся по разным направлениям, расширять влияние центра.

Упорство враг исканий; оно всегда сосредоточено; еще важнее то, что оно не может не быть хладнокровным, а отсюда холодность. Бурный Брюсов заставил себя быть холодным. Взлелеял и воспитал в себе какую то заледенелость. Ушел за нею в книги, в эрудицию, в чеканку формы, в эстетизм, но не перестал быть поэтом. Вслед за «Urbi et orbi» последовал «Стефанос» (1906 г.), потом четыре тома «Путей и перепутий», куда вошли ранние стихи, подвергнутые новой отделке, наконец «Зеркала теней» (1912 г.), но поманила и проза: большие романы, как «Огненный Ангел» (1909 г.), статьи: «Дальние и близкие» (1911 г.). Все это уже литературная деятельность, дело, работа, и оттого, может быть, во всем этом не сказалось той пламенности и того восторга, какие бурлят и клокочут в «Urbi et orbi». Заиндивела его поэзия. Стихи продолжали быть прекрасны. Но не были ли они слишком художественны? Их продуманность и чеканка формы лишили их прежнего очарования. Vade mecum по стихам Брюсова зрелого возраста интересное паломничество сквозь события русской жизни и русское раздумье междуреволюционного времени. И путь этот извивается и оттого долог; его не закончить на двух, трех страницах. Но в этом паломничестве мы все время были бы в дороге, не остановились бы для размышлений. И все тот же, скрестив руки на груди, смотрел бы на нас поэт, застыв, точно вот-вот запечатлеет его навеки бронза.

Мраморность более поздних стихов Брюсова сделала то, что он остался автором «Urbi et orbi». Мраморность эта такова, что верится, будто правда, скульптура той поздней римской античности, которую любит Брюсов, была слепая, не допускала, чтобы ожили зрачками глаза богов.

К классицизму влекло все более Брюсова, ибо упорство, литературность, формальное совершенство всегда, словно аккорд разрешающийся, ведут к классицизму. В этом холодность; отсюда она. А стать классиком всегда и во все времена значило добиться нормативности. Классицизм и норматизм значат то же самое. Неизменно через возрождение какой либо эпохи, признанной нормативной, успокоенное и убаюканное усовершенствованием, движется художество, когда угомонятся его искания, и подходит оно к классицизму. У нас на Руси, русский классицизм каким же мог быть, коли не пушкинским? Воссиял Пушкин. Восторжествовал. А с ним и все поэты пушкинской поры. Все образованное русское общество охватил этот пушкинский классицизм. Брюсов шел за веком. Впервые началось ученое издательство классиков, и ответил поэт-эрудит, Брюсов, этим заботам, стал выдающимся знатоком Пушкина, вошел в академические круги и занял в них почетное место. И пушкинским стал его мраморно-классический стих поэта. Неудержимо повлекло как то даже слиться с Пушкиным и — странная мысль — докончить поэму Пушкина, оставленную им недоделанной.

* * *

Прекрасная ясность озарилась сиянием классицизма. А символизм? И на него пролилось это озарение.

Воспринятый когда то прямо от французов символизм стал у нас как бы тем гипнотическим кристалликом, который приводит в состояние внушаемости. Вызывал вдохновения, будил их, спас от рассудочности. Но какие там на Западе сложились теории о происхождении и смысле символизма, что писали о нем Реми де-Гурмон или Анри де-Ренье, этим интересовались только вскользь. Досуг ли было, когда пышно разрасталась, богатела, неугомонно переливалась звуками, сама поэзия. И вовсе не благодаря ему, а как бы вокруг символизма, как вокруг какого то волшебством воткнутого магического кола, вовсе не касаясь его, вскружилось все то главное и с ним в сущности вовсе не связанное: ницшеанство, Достоевский, менады дионисийские и Влади-

мир Соловьев, Тютчев и чеховщина, «пять чувств дорога лжи» и зазвеневшее надо всем этим: «будем как солнце», «я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце».

Но, разумеется, разве можно было совсем так, совсем нисколько не заинтересоваться тем, что означает этот пресловутый символизм? Для Вячеслава Иванова тут уж, конечно, и не могло быть никаких трудностей или сомнений! Прежде всего, как мог он, филолог, не исходить из первоисточника? Первоначально символизм — учение о восприятии священного писания. С первых веков христианства были установлены те три смысла, какие таятся в букве библейской, три смысла т. е. соответствия: первый исторический — мы бы сказали прямой, — т. е. описание события, второй моральный, ибо всякое событие имеет вечный, а не только повременнный, т. е. на все времена один нравственный, или попросту нравоучительный смысл, третий, самый главный; его схоластики назвали анагогическим; это значит богословский, обнаруживающий присутствие Божие в делах мира сего, отношение множества к Единому. От Библии подобное понимание распространяется и на апокриф, на сказания о животных, камнях, металлах; символическим стало все средневековое естествознание, роднясь с алхимией и тайноведением. Вот почему поэт-символист становится мифотворцем. Во времена Данте так понимали и поэзию и в этом смысле толковали Божественную Комедию. И знал все это Бодлэр, знали все там, на Западе получившие религиозное воспитание поэты и писатели, ибо на символах строится церковь; ее благолепие толкуется символически; ее обряды — символы; символы — и чины, и звания совершающих таинства. Такое восхождение к первоначальному смыслу символизма проповедывал во Франции Реми де-Гурмон и вторили ему как русское богоискательство, так и те французские символисты, которые, как Андрэ Жид, вернулись в лоно церкви. Но тогда опять уже не в самом символизме оказывался центр тяжести; он сам, этот вожделенный поэтический символизм, становился символом возврата к христианству.

Однако, символизм легко истолковать по современному, исходя из критики познания: символизм не более как ино-

сказание, форма мышления, и только. Анри де-Ренье в своих лекциях в Америке определил символизм как сравнение, упустившее свой второй и главный член, неполное сравнение, соответствие, остающееся недосказанным. Нет тайны, а есть лишь доверие к читателю, что он найдет и доскажет и может быть лучше, полнее, точнее сам додумается до того, что лишь смутно, в предчувствии, осознал поэт. По слову Канта, поэт — творец эстетических идей, неадэкватных никакой мысли и никакому понятию, которые могли бы быть выражены словами, а не образами.

Значит, символистом может быть и не только богоискатель. Мало этого. Если взять определение Анри де-Ренье, какое поэтическое произведение совсем чуждо символизму? Разве только буквально, как событие, мы понимаем фабулы романов и повестей? Разве Добролюбов, исходя из определения Анри де-Ренье, не возвел в символ народного пробуждения «Грозу» Островского? Разве множество что ни на есть реалистических образов Зола — не символы? А если так, то вновь, но уже по новому, мы возвращаемся к Дантовскому пониманию поэзии, соответствующему трем толкованиям священного писания. Воочию так ярко обнаружилась эта необ'ятность, охватывающая всю поэзию, поэзию всех времен символизма, когда однажды в редакции «Аполлона» Вячеслав Иванов читал свой проникновенный перевод Эсхиловского «Агамемнона». Вот входит Агамемнон, победитель Приама, во дворец, вернувшись из десятилетнего похода. Торжественна встреча царя, и пурпурный разостлан ковер, по которому вступит царь в дом отчий, пурпурный он, потому что кровью зальется дворец; цвета крови этот пурпур, устланный на ступенях дворцовых. Символизм знала и классическая античная поэзия. Приемы символизма — вечны. Всякая поэзия их знает.

Какой же тогда возможен отказ от него во имя ясности? Прекрасная ясность, провозглашающая классическое совершенство, не противоречит, а только дальше зовет, торопит, возвеличивает.

А классицизм ли еще противополагать главе русских символистов, Вячеславу Иванову? Напротив. Его влияние уже с самого первого его появления среди плеяды поэтов «новых

веяний» было ознаменовано возрождением интереса к античной древности. Ему в помощь был в этом смысле и другой поэт-филолог Иннокентий Анненский, выпустивший наконец сборник своих стихов «Кипарисовый Ларец» (1910 г.). А Брюсов, изучавший, как ученый филолог, Проперция, Тибулла, увлеченный образом Петрония, не отставал. Поучения Вячеслава Иванова, касавшиеся формы, были, конечно, с самого начала консервативны. Русский стих он иллюстрировал античной метрикой, допускал и проповедывал вольности, пэоны, перебои в ритме и игру мелодий, но основа для него оставалась античной, классической, т. е. прекрасной этой вековой ясностью своих принципов в противоположность запутанности до сих пор все ускользающего от толкования силлабизма французов, забывших даже о цезуре, или итальянцев и англичан, сохранивших от античного тонизма только одну эту цезуру.

Оттого ни прекрасная ясность Кузмина, ни стремление к классическому совершенству Брюсова не были и не могли вовсе быть каким то расставанием с символизмом, хотя так были они поняты.

* * *

К тем течениям, которые сближают Кузмина и Брюсова, ближе всех остальных поэтов «новых веяний» Максимилиан Волошин. Он их сверстник. Начал с тех же увлечений. И все дальнейшие его искания, и на Западе, где долгие годы он бродил по мастерским Монпарнаса и Монмартра, и в Севильи, и в горах, где живут баски, и в Крыму, и в Туркестане, по музеям и художественным кружкам, все поэтические и идейные впечатления и яркие образы и встречи, все отражалось в нем как в зеркале, все это он воспринимал и тешился восприятиями и как поэт и как художник. Можно сказать, что мало кто так жадно пил из того подмешанного отравой кубка, который называется модернизмом. В его стихах с самого начала поражало при этом и удивительное богатство слов, изливающихся без малейшей принужденности, слов, редких, но всегда сказанных к месту, и в то же время, а

может быть, и благодаря этой непринужденности, в них то именно всегда сказывалось то, что провозгласил Кузмин под именем прекрасной ясности. Никогда не было в Волошине и проблеска тайны. Его стихи «Зеркала» похожи на истолкования, на об'яснительные заметки о современных поэтических исканиях. Он сама ясность, и отсюда его наконец наставшая широкая известность. Да, все, что сложно у других, у него озаряется понятностью, не лишенной — иначе не могло быть — упростительства. Все видеть, все усвоить, множить знакомства, быть остроумным и занятным, ловко сказать и сплести в стихи, где нет ни малейшей неуклюжести или запутанности, и все дальше, не переставая, без устали, жадно, но весело любоваться другими и самому интересовать собою, такова его жизнь и таково искусство, таковы странствования, встречи и впечатления «от Гималайских ступеней до древних пристаней Европы».

Когда Волошин еще был начинающим, он задумал рассказать в стихах исторические события XIX в. Закончить не удалось. Но все его стихи, только размахнув еще шире, — неперестающий рассказ от Одиссеи до наших дней про все, что по пути привлекало его мысли. И в страшные годы великих испытаний Родины рассказом сочным и ярким, богатыми образностью словами ответил на эти испытания Волошин. Читая его «Северо-Восток» и «Дикое поле», в жуткой надежде, что «из преступлений, исступлений возникнет праведная Русь», оживляя в сознании все ужасы пыток, убийства, зверства, всю злобу и все неистовство, думается, может быть, для того и нужна прекрасная ясность поэзии, чтобы пересказав и осознав, застыл род людской в покорности, оставив по себе самом для вечности одни слова, слова . . .

V

ПОЭЗИЯ БОЖИЕЙ МИЛОСТЬЮ

Бальмонт

Когда в марте 1912 года в Петрограде праздновали двадцатипятилетие поэтического творчества Бальмонта, как то вдруг, неожиданно, но с ослепительной ясностью, стало очевидно

его огромное значение. И в то же время так странно казалось, что уже прошло целых четверть века. Неужели? Он все еще казался таким юным. «Я весны длю», «я весь весна» — пел о себе Бальмонт. Да, весенний он, вечно молодой, и таким, ведь, и должен быть поэт Божией милостью, поэт, который ничем другим и быть не может, потому что льются неудержимо и свободно, одна за другой его стихи и строфы. Однако весна эта не только улыбающаяся и вечно радостная, беззаботная плясунья, которой все бы праздники, цветы и хороводы. Весна эта была еще страдная, деятельная, трудовая. Не одни красные горки, но и тяжелые пахоти. Когда подводился, еще десять лет тому назад, итог его работы, хоть долгий срок четверть века, а все таки удивительным представилось, как много он сделал, особенно взяв во внимание этот не перестающий журчать поток лирики. Ведь Бальмонт перевел всего Шелли, перевел Кальдерона, Марло, позже—жизнь Будды, переводил и просто книги, как историю итальянской литературы Гаспари. Кроме всего этого больше десяти томов стихотворений.

Значит неустанно влекло не только петь самому, не иссякать поэзией светлой, яркой, многоликой, но еще и уходить целиком в чужие иностранные вдохновения, сливаться с другими далекими поэтами и претворять их ритм и слог в современную русскую речь и напевность. Пусть улыбнется вновь, по новому, и многообразная и в то же время одна для всех эпох и народов неразгаданная кудесница — поэзия.

Бальмонт — западник.

Его занятия западно-европейскими литературами приняли сразу характер какого то паломничества к престолам разных художественных совершенств. Еще в самом первом сборнике «Под северным небом» пропел он:

Из под северного неба я ушел на светлый юг.

Много раз уходил, неугомонный путешественник. Западничество его не было только книгочийством, или еще только туризмом, любопытством. Характер паломничества в том, что всякое путешествие было исканием новых достижений. Не слова эти стихи:

Меня не манит тихая отрада,
Покой, тепло родного очага,

или еще:

. . . прочь от родного края
Иные влекли берега.

Стремление молиться —

Светилам нездешней стороны —

доходило до какой то неудержимой потребности по временам воплощаться в испанца, англичанина, мексиканца или, вообще, бездомного бродягу-скитальца и мечтателя, поэтическая родина которого повсюду, где пестры краски, и сверкает горячее солнце над синими морями, а вся природа, цветы, птицы, женщины, платье и постройки словно пиршество справляют восторгов и влюбленности.

И познал воочию москвич —

Жасминный сон в саду мимозном
И многоразно-цветовом.

И думалось, что осуществилось; вместе с ним родные —

Чахлые сосны без влаги растут и растут,
Чахлые сосны к лазури дорогу найдут.

Шаг за шагом по сборникам «В безбрежности» и «Тишина» можно проследить, как совершалось его освобождение от всякой косности и привязанности к одному месту. Сначала только бессильно «рвутся волны» к заманчивой красе; дальше еще только близкий север: — Скандинавия со своими фиордами, — но уже отсюда зовет и манит дальше:

В окутанной снегом пленительной Швеции
На зимние стекла я молча глядел,
И ярко мне снились каналы Венеции.
Мне снился далекий, забытый предел.

Недолго снился. Одна за другой сменяют друг друга все более далекие страны. Стихи помечены Англией, Испанией и, наконец, немного позже поэт среди вечной весны океанийской. А по пути не пропускал Бальмонт писать стихи и «в тиши старого музея» и где нибудь во Флоренции или Ма-

дриде, и на вершине Аюдага, и там, где «грезят колледжи о средних веках», и там, где «предстала вдали Гвадорама».

Так настал какой то праздник русской поэзии после долгой сумрачной схимы. Именно Бальмонтом, — потому что у него это всего ярче, — нарушена была считавшаяся обязательной аскеза, боязнь всякой радости и всякой упоенности красотой. Не только не восхотел больше поэт, как это было принято, оправдывать свое красочное мастерство заслугами перед общественными задачами и политической борьбой за народное благо, но без оговорок, открыто заявляет, что замкнулся в восторгах поэзии:

В башне, где мои земные
Дни окончиться должны,
Окна радостно-цветные
Без конца внушают сны.
Эти стекла расписные
Мне самой судьбой даны.

Не боится поэт даже погрузиться весь в

Сновиденья нагретых, и влажных и душных теплиц.

Гордо брошен вызов прежнему завстному интеллигентскому пониманию поэзии, как особого, по своему, служения принципам и императивам общественного прогресса. И еще определеннее в «Горящих Зданиях»:

Жрецы элементарных теорем,
Проповедей вы ждете от поэта?
Я проповедь скажу на благо света, —
Не скукой слов, давно известных всем,
А звучной полногласностью сонета,
Не найденной пока еще никем.

Этим закончилось поэтическое ученичество неутомимого искателя яркости, света, восторгов и упоительной картинности. Поэзия вошла в свои права; зажегся «луч священного экстаза»: «Будем как солнце!»

* * *

И тогда назад, на родину:

Береза родная со стволом серебристым,
О тебе я в тропических чащах скучал.
Я скучал о сирени в цвету, и о нем, соловье голосистом,
Обо всем, что я в детстве с мечтой обвенчал.
Я был там далеко,

В многокрасочной пряности пышных ликующих стран.
Там зловещая пума враждебно так щурила око,
И пред быстрой грозой оглушал меня рев обезьян.
Но тихонько качаясь
На тяжелом, чужом мексиканском седле,
Я душою дремал и, воздушно во мне расцвечаясь,
Восставали родимые тени в серебряной мгле.
О, весенние грезы,
Детство с веткой сирени, в вечерней тиши соловей,
Зыбь и шопот листвы этой милой плакучей березы,
Зачарованность снов только раз расцветающих дней!

Поманило назад. Запело в груди родное: Родина!

Но тогда немедленно, так сложилось — и отчаяние рабства. Ее горе — рабство и ее рабство — его горе. Порвалось что-то сейчас после «Будем как солнце». В одной связи запел тогда Бальмонт и о родине и о рабстве. По новому к заветным темам.

В «Литургии красоты», обращаясь к своему любимому, восславленному в «Будем как солнце», символу, — запел Бальмонт.

Солнце красное, сказал мне мой родной народ,
И о вольном Красном Солнце сердце мне поет,
Так до боли, в жажде воли, все стучит, звучит
Звук биенья — песнопенье, чувство не молчит.

Та же солнечность — отзвук ницшеанства, которую мы знаем по сборникам «Будем как солнце» и «Только любовь», но «вольное красное солнце» — завет еще и родной, патриотический; на Руси ему воссиять и развеять сумрачность 80-ых годов, тяготу Шопенгауеровского пессимизма и политической безнадежности.

Только Русь ли? Правда ли Русь? В стихах о березках, как будто, ясно сказано — Россия! Даже самый ее центр: Великороссия, Подмосковье. Там кудрявятся березки и заливаются в чащах соловьи, воспетые когда то Дельвигом, там Тургеневские «дворянские гнезда» и пейзажи Левитановские. Пригрезилось все это в Мексике. Однако борется воображение: не народничество, а славянофильство. Хочется пробудившееся чувство родины сочетать с широким размахом. Тогда разлилось это родное: не только Великороссия и даже не только Россия — славянство. Настраивается «свирель славянина». И тянет Бальмонта запеть песни отчаяния, ненависти к угнетению братьев славян; выливаются песни мести; отсюда это обращение к «Польской девушке»:

О, Польша, я с детства тебя полюбил,
Во мне непременно есть польская кровь,
Я вкрадчив, я полон утонченных сил,
Люблю и влюблен я в любовь.

И тут же все еще строки о мексиканской птичке колибри, но сейчас же обращение к «Славянам»:

Звеня, разбиваются цепи,
Шумит зеленая дубрава,
Славянские души, как степи,
Славяне, вам светлая слава.

В рабстве славянство, кровавятся братские черты; зияет рабство на всем протяжении славянства. Где размах сил? Помрачился тот радостный и торжествующий взгляд, что сказался на первых шагах, когда достигла признания его лирика. К этому времени, к времени после революции 1905 года относится и прозаический очерк о двух меланхолиях и те стихи, что печатались в выходившем в Париже журнале «Красное Знамя». Эпиграфом сборника «Злые чары» послужили эти строки из «Слова о Полку Игореве»: «Долго ночь меркнет, заря свет запала; мгла поля покрыла.» Бальмонт, только что, во время юбилея Некрасова, нашедший, чтобы сказать о нем свое мнение, такие теплые слова, целиком отдается «музе мести и печали». «Чрез страшный шорох утренних газет» узнал поэт наводящие ужас символы «Живых

сказок». Там вычитал он, как сам дьявол на охоте приказывал: «Ату его! Губи его! Скорей! Стреляй в него! Хлещи! По шее! Бей!»

И вот обращение к языческому богу Перуну:

Дай мне, дай мне взывов злых
Для журчанья струн,
Местью сделай ты мой стих,
За моих, Перун.

Весь сборник «Злые чары» посвящен поэтическому сказу о родине и рабстве, и в нем зачастую уже не поет, а кричит Бальмонт.

Следующий сборник «Жар-Птица» вышел с яркой обложкой Сомова. Теперь совсем вернулся на родину, и представилась она красочной, по своему живописной. Утешается поэт стилизацией древних народных сказаний: богомильская легенда о том, как создан мир Богом совместно с Сатанаилом, «Глубинная книга», превращенный нашими сказателями в царя Волотомана египетский Птоломей, Горе-злосчастье, Добрыня, встреча бесстрашного витязя Аники-воина со смертью . . . И опять вернулась стихийность. Лишь временны и преходящи были отчаяние и ненависть. Проснулась надежда. Точно прыснули на него древности родные живой водой. Опять солнечность сплетается с мифологическими образами Сварожича, Дажбога и Стрибожьих внуков:

Громы гремят.
Но Стрибоговы внуки,
Выманив тайну, вметнув ее в быль,
Рдяный качая горящий ковыль,
С свистом, с шипеньем змеиным хохочущим,
Струйно-рокочущим,
Дальше уносятся, дальше уносятся; следов
клубится уж пыль.

Полны надежды последние строки сборника «Жар-птица»:

Славянский мир об'ят пожаром,
Душа горит.
К каким ты нас уводишь чарам,
Бог Святовит.

Теперь окончательно его былое западничество как будто уже пережито, ненужно. Только родное.

Те самые славянские образы, что недавно мучили, тоже превращаются в образы светлые, которым предстоит озарить весь мир. Кровавая и страшная «Заря-Заряница» из «Злых чар», которую Бальмонт спрашивал:

Или ты, Заря,
Каждый день горя,
Так и не узнаешь нежной жалости.

— представлена уже совершенно иначе:

На камне солнцевом сидит Заря-Девица.
Она — улыбчивая птица,
В сияньи розовом широко-длинных крыл,
На камне солнцевом, он амулет всех сил.
Светло-раскидисты сияющие крылья,
Пушинки, перышки до моря достают,
Все небо — ток огня, все облака поют.
От их цветного изобилья,
От них румянится и нищенский приют.
Улыбчивым лицом будя людские лица,
Сияньем розовым развеселив весь мир,
На камне солнцевом побыв, Заря-Девица
Уходит за море к другим, и тот же пир.

* * *

Художественно запечатлеть даже смутные настроения, что вспыхивают в чуткой душе, когда засветится ей сочетание мыслей и образов, вот в сущности, что составляет для Бальмонта самый верный путь достижения нового, более глубокого понимания жизни через посредство поэзии. Оттого преобладает музыкальное начало. Лирика, лирика. Весь простор для ритмических сочетаний, возвращение рифмы к изначальному ассонансу, чтобы открыть этим более свободную игру созвучий; подчиняется синтаксис гармонии; как бы вовсе отменено сказуемое, слишком прозаическое и рассудочное, навязывающее такую определенность, какой нет и не должно

быть в том самом ценном и дорогом душевном состоянии, из которого родится поэтическое вдохновение. Оттого Бальмонту совершенно не понадобилось добиваться никакой «прекрасной ясности». Его поняли и без нее. Приучил Бальмонт гораздо больше, чем другие поэты «новых веяний», к звучности своих стихов, приручил даже самых что ни на есть заклятых врагов новой поэзии. Его перестают называть декадентом. Особенно лучшие его сборники «Будем как солнце» и «Только любовь» заучиваются чуть ли не наизусть. Напрасно испугал парадокс о том, что «пять чувств дорога лжи».

В одном из последних своих сборников «Хоровод времен» Бальмонт дает вновь еще одно исключительно лирическое определение своего творчества:

Играть на скрипке людских рыданий,
На тайной флейте своих же болей,
И быть воздушным, как миг свиданий
И нежным, нежным, как цвет магнолий . . .
А после. — После — не существует.
Всегда есть только — теперь, сейчас,
Мгновенье вечно благовествует,
Секунда — атом, живой алмаз.
Мы расцветаем, мы отцветаем,
Без сожаленья, когда не мыслим,
И мы страдаем, и мы рыдаем,
Когда считаем, когда мы числим.
Касайся флейты, играй на скрипке,
Укрась алмазом вверху смычок,
Сплети в гирлянду свои ошибки
И кинь их в пляску, в намек, в прыжок.

В этих стихах так отчетливо выражен «импрессионизм», вырывающийся из связи и сплетения событий. В нем однако своя собственная, чисто лирическая логика. Впечатлительность роднит между собою самое различное, преходящее, все самые случайные сочетания души с какой то извечной правдой.

То же самое сказано и в другом, тоже програмном стихотворении: «Свирельник» из сборника «Зеленый Вертоград»:

Он испил священной крови из раскрывшихся сердец.
Он отведал меда мыслей, что, как вишенье, цвели,
Что, как яблоки, светились и желаньем сердце жгли,
В белом свете, в алом свете, в синем, в желто-золотом,
Был он в радугах вселенских освещен огнем и льдом.
Заглянул он в голубую опрокинутость зеркал,
Слышал шопоты столетий и нашел, чего искал.
Семиствольную цевницу он вознес, поет свирель,
Вековую он гробницу превращает в колыбель.

Лиризм не только основная излюбленная стихия Бальмонта: все десять томов, а теперь и больше, его сочинений самая чистая, без малейших придач или осложнений, только лирика.

Изливается капля за каплей и слеза за слезой душа поэта в неперестающей и единой, хотя и дробной до последней и крайней распыленности, песне, все одна и все более и более множественная, и не может излиться; не хватает слов, не хватает созвучий, не высказать всего; главное, никак не сосредоточиться на одной какой нибудь облюбованной выразительности, потому что без конца роились рифмы, и ритмы, и перезвоны и мечты. На каждую тему у Бальмонта можно найти по несколько стихотворений. Сколько их об одном солнце. А происходит это именно оттого, что не сдержать было, не дойти ни до одного окончательного сказуемого. И солнце — символ, и земля — символ, и ветер — символ, и небо — символ, и огонь — символ, и луна — символ. И все эти разные и многие символы можно нанизать на одну нитку: все они частности одной бесконечной вереницы. Одна душа, которой даны они милостью Божией, их всхолила, чтоб родилось великое ликование. В этой необузданности Бальмонта даже опасность, слишком непрерывно его творчество. Хочется подчас остановить его.

Подчас так распоется поэт, что весь он во власти своих рифм и ритмов, аллитераций, ассонансов и внутри стиха, и заостряющих строки. Аллитерация это особенно характерное открытие Бальмонта. Возлюбил аллитерацию:

Ландыши, лютики. Ласки любовные.
Ласточки лепет. Лобзанье лучей.

Лес зеленеющий. Луг расцветающий.
Светлый, свободный, журчащий ручей.
День догорает. Закат загорается.
Шопотом, ропотом рощи полны.
Новый восторг воскресает для жителей
Сказочной, светлой, свободной страны.
Ветра вечернего вздох замирающий,
Полный луны переменчивый лик.
Радость безумная. Грусть непонятная.
Миг невозможного. Счастия миг.

В отрывке из записной книжки 1890 г., приложенном, как введение, ко второму тому «Полного собрания сочинений», Бальмонт пишет: «В предшествующих своих книгах: «Под северным небом», «В безбрежности» и «Тишина», я показал, что может сделать с русским стихом поэт, любящий музыку. В них есть ритмы и перезвоны благозвучий, найденные впервые.»

Точкой отправления мастерства Бальмонта надо признать «Песню без слов» из самого первого сборника: ямб уже не пушкинский, название близко Верлэну, автору «Романсов без слов», синтаксис Фета, и все это проникнуто музыкальностью, как ее понимали Эдгар По и Верлэн. Так множились сборники и росло поэтическое создание, даже, может быть, и не только росло, но расплывалось. И перестали поэтому последние сборники вызывать тот же восторг, что самые первые.

Нет, никогда, как это сделал Эдгар По со своим «Вороном» и с «Колокольчиками», не возвращался Бальмонт вновь и вновь к одному и тому же стихотворению, долго, годами, достигая совершенства. Нет, отнюдь нет:

Вновь и вновь струятся строки
Звучно сладостных стихов,
Снова зыблются намеки,
Вновь ищу во тьме грехов.

Даже не поспевал за своей порывистостью Бальмонт. И сам Бальмонт ответил своим, ставшим сомневаться, запуганным его изобилием, поклонникам:

Я не устану быть живым:
Ручей поет, я вечно с ним,
Заря горит, она во мне,
Я — в вечно творческом огне.

А дальше в сборнике, названном «Былинками», Бальмонт начал их строками, озаглавленными: «Как я пишу стихи»:

Рождастся внезапная строка,
За ней встает немедленно другая,
Мелькает третья ей издалека,
Четвертая смеется, набегая,
И пятая, и после, и потом,
Откуда, сколько, — я и сам не знаю,
Но я не размышляю над стихом
И, право, никогда не сочиняю.

* * *

Ницше и искание Бога, язычество, стилизация, революция, жажда жизни, городской шум и европеизация Руси, музеи, книги, славянство, социальные и политические невзгоды и любовь, любовь, самая современная, эта выспренняя влюбленность, зачарованная всеми осложнениями современного сердца, потому что разбиты все ее давние правила и ритуалы, и мало этого, все шире и шире: дебри, оранжереи, дали неугомонные и опять книги и музеи, — вся многообразность всколыхнувшейся жизни поет в стихах Бальмонта, и сам он, ненасытный, поет в ней и вместе с нею.

И сводится все это в какое то причудливое единство книг лирики. Верлэн, первый, в конце уходившего прошлого века, создал книги, а не сборники лирики. Сборники Бальмонта — тоже книги; от самых «Горящих зданий» до «Крадущегося Завтра», книги борьбы настроений, пестрой, разноголосистой, принимающей, как должное, смеясь и дразнясь, трагедию жизни, но в твердой уверенности — и тут то, в этом, их единость и законченность, — в том, что прекрасна, все таки светла, упоительна и очаровательна эта распахнувшаяся жизнь. И победит она, победит в общем итоге доброе и красоч-

ное, выйдет на путь власти над миром красоты и блага. Этими пророческими и страшными стихами заканчивается «Крадущееся завтра»:

Все, что было затаенно, выявилось вдруг:
Гнойность злоб, обид и гнета расширяющийся круг . . .
Там, во вне, готовят пушки, шепчется лиддит,
Здесь, под сенью перекладин, пляшет динамит.
  Обезумевшие братья — злейшие враги.
Револьвер, кинжал и петля . . . Месть за месть! И грабь и жги!
  О, безумны те, кто шутят силою огня:
Бойтесь жизни больше казни, раз убийство — шутка дня,
  Подождите! Бой неравен . . . Пресеките нить!
Лучше быть сто раз убитым, чем хоть раз один убить . . .
  Подождите! Претерпите пытку до конца!
Я клянусь вам: будет праздник Озаренного Лица.

С солнечностью не может расстаться Бальмонт, не перестав быть самим собою, т. е. поэтом милостью Божией.

Я пометил 1912-ым годом его окончательное признание. Да, прямо или косвенно, насыщено поэзией Бальмонта было русское образованное общество накануне мировой войны и революции.

VI

ЛИРИКА И ПРОЗА

Федор Сологуб

Распелась в неудержимом излиянии поэзия «новых веяний» не у одного Бальмонта. Все поэты «новых веяний» старшего поколения — лирики. Бальмонта и Вячеслава Иванова, как поэтов, иначе себе трудно и представить. Мережковский, ставший романистом, ушел от поэзии. Зинаида Гиппиус и Брюсов, первая в своих рассказах, а второй большими романами, не проявили того яркого дарования, какое переливается и блещет в их стихах. Даже сколько нибудь не сумели ими высказаться. Лирика и лирика.

Федор Сологуб совершенно другое. О нем исключительно как о поэте, отбросив прозу, судить совсем нельзя. В одно единое целое срослись лирика и проза. Рассказы, романы, пьесы для театра количественно даже преобладают: из десяти томов первого собрания сочинений, изданного «Шиповником», только три тома чистой поэзии. И известность, немного запоздавшую, хотя из всего этого поколения поэтов он по возрасту старший, принесла скорее проза: его совершенный своей стройной законченностью роман «Мелкий Бес»; а одна из первых напечатанных им книг — тоже проза, сборник рассказов: «Тени». Долгие годы, целых два десятилетия, в глуши уездных городов, в Новой Ладоге и в Крестцах, скромным учителем городских школ, а потом на Васильевском Острове, в Петрограде, инспектором городского училища, работал Сологуб, совершенствуя свой дар, и ткалась та пелена златотканная его стихов, рассказов, драм и романов, через которую он глядел на мир, неприглядный и неприветливый, долго отказывавший ему в признании. Да, пелена златотканная застилала ему вход в литературный мир, потому что всегда, с самых первых усилий и первых грез писателя, он был иной, чем остальные. Может быть, только из присущей ему нежной скромности не он стал провозвестником «новых веяний». По времени он, конечно, первый пошел по этому пути. Душа сама собой того просила, чем стали потом «новые веяния». Другого не приняла, не захотела.

Оттого в поэзии Сологуба совсем нет никакого разрыва с прошлым, как у Мережковского, Минского, Бальмонта. Его поэтический подвиг, начавши смолоду, только все продолжался, креп, достигал, открывал новые дали, но все время был тем же самым и неизменным. Сразу вылилось:

Блуждает песня странная,
Безумная моя.
Есть тайна несказанная —
Ее найду ли я?

И сразу же, еще совершенно молодым, начинающим, мог бы он сказать о себе:

По тем дорогам, где ходят люди,
В часы раздумья не ходи —
Весь воздух выпьют людские груди,
Проснется страх в твоей груди.
Оставь селенья, иди далеко,
Иди, создай пустынный край,
И так, безмолвно и одиноко,
Живи, мечтай и умирай.

Одинокость эта была не теорией, не образом, не игрой воображения, как некогда у Брюсова и Бальмонта. Нет. Уже возникла «творимая легенда», как назовет впоследствии свои произведения Федор Сологуб, и уже тогда мог бы он написать о себе то, что так удивило и показалось таким преувеличенным самосознанием в предисловии к «Победе Смерти»: «всеми словами, какие находит, — писал тут Федор Сологуб о себе в третьем лице, — он говорит об одном и том же. К одному и тому же зовет неутомимо. Если же не слышат . . . Разве стихи его не прекрасны? Разве проза его не благоуханна? Разве не обладает он чарами послушного ему слова?»

В этих гордых словах и тогда не было никакого преувеличения, потому что еще в восьмидесятых годах уже был написан «Мелкий Бес» и лишь прождал до начала нового столетия, пока его напечатают в «Вопросах Жизни».

* * *

Вопрошает Сологуб:

Где ты делась, несказанная
Тайна жизни, красота?
Где твоя благоуханная,
Чистым светом осиянная
Радость взоров, нагота?

Это совсем не эстетизм. В том то и дело. В этом различие между Сологубом и другими поэтами, что согласно его миропониманию красоту надо обнажить, выявить. Она существует всюду кругом нас и прежде всего в человеке. Человек прекрасен, прекрасно тело его. Только бы решиться сбросить

нудные покровы, показать воочию всю роскошь, непревзойденную никакой другой роскошью, чудесную «тайну жизни», которую не видят и не хотят узнать люди. А не выявив красоты, ее нельзя восславить, ибо загрязнено все сущее.

Сумасшедшим восторгом охватило это алкание заповедной тайны Людмилу в «Мелком Бесе». Вот Людмила и Саша одни. Саша одет рыбаком. «Она томилась и вздыхала, и глядела на его смуглое лицо, на его густые черные ресницы и полуночные глаза. Она положила голову на его голые колени, и ее светлые кудри ласкали его смуглую кожу. Она целовала Сашино тело, и от аромата странного и сильного, смешанного с запахом молодой кожи, кружилась голова . . . Вот они полуобнаженные оба — и с их освобожденной плотью связано желание и хранительный стыд». А потом другое описание. Грушина собирается в маскарад. Она в костюме Дианы. «Все так смело открытое у Грушиной было красиво, — но какие противоречия. На коже блошьи укусы, ухватки грубы, слова нестерпимой пошлости». «Поруганная телесная красота» — прибавляет автор. «Блошьи укусы» и «слова нестерпимой пошлости» — с одной стороны, и повсюду кругом, обычное, каждодневное захолустье уездного города, зависть, сплетни, забитость, захудалость, а с другой — только самое редкое исключение, поистине чуть блеснувшее, чтобы мгновенно померкнуть от мути гимназической скабрезности, таинство «освобождения плоти» в священном экстазе радости. И сплелись в этой радости духовное и телесное, ибо не скверна — плоть, а кошница всех великих возможностей для человека и человечества.

Такова — точка отправления. Отсюда исходит Федор Сологуб. Вся его поэзия, все образы, все чаяния и мысли — порыв или скорее упорная долгая работа писателя, чтобы вырваться из этой дилеммы, найти простор и освободиться.

Неужели, правда —

Живы дети, только дети —
Мы мертвы, давно мертвы?

Неужели все мы, весь мир «истомила коварной улыбкой» эта мифическая, открытая Федором Сологубом Недотыкомка,

которая довела до сумасшествия героя «Мелкого Беса», Передонова? Эта Недотыкомка — порождение «безликого и незримого чудовища» с «глазами, полными угроз». Трепещет, дрожит Передонов, и в душе его возникает и ад, и яд, и нет ему ни выхода, ни спасения, и тогда становится он настоящим Передоновым, тогда до конца губит и мучит его Недотыкомка, и истерзан он «неясным страхом — и не было для него утешения в возвышенном и отрады в земном, — потому что . . . смотрел он на мир мертвыми глазами, как демон, томящийся в мрачном одиночестве страхом и тоской».

Главное тут страх и тоска, а отсюда ненависть и тупая злоба, сухой эгоизм мещанской озабоченности только о себе, сотканный из каких-то недоразвитых и спутанных мыслей. Передоновщина! И к какому «таинственному другу» обратиться за спасением от Недотыкомки? Как упросить его?

Недотыкомку серую
Отгони ты волшебными чарами,
Иль на отмашь, что-ли, ударами,
Или словом заветным каким.
Недотыкомку серую
Хоть со мной умертви ты ехидную,
Чтоб она хоть в тоску панихидную
Не ругалась над прахом моим.

Царит «передоновщина», и роднится с той тоской и скукой русской жизни, которую открыл Чехов. Только, если Бальмонт и Брюсов вдохновлялись чеховскими мотивами и от них спешили на простор в дальние гавани ницшеанства, Федор Согуб Чехову — современник-соратник. По своему — то же, что Чехов. И резче, трагичнее, сказочнее, страшнее, чем у Чехова.

Передоновщина — какое-то космическое начало. Это не только русский недуг восьмидесятых годов, как чеховская скука или никчемность опустившихся людей.

Поэт, сам исчадие долгой, неперестающей метампсихозы, порожденную Недотыкомкой передоновщину понимает как некое начало, существовавшее от века. Перевоплощался поэт и несет в себе память об этом, какую-то платоновскую анамнэзис, в

своей вещей душе. Одно из самых глубоких признаний, это прекрасное стихотворение «Амфора»:

Так я несу моих страданий
Давно наполненный фиал. —
В нем лютый яд воспоминаний,
Таясь коварно, задремал.
Иду окольными путями
С сосудом зла, чтоб кто нибудь
Неосторожными руками
Его не пролил мне на грудь.

Вся сологубовская чертовщина в этих стихах. Они об'яснение этого страшного провозглашения себя сыном Диавола:

Тебя, отец мой, я прославлю
В укор неправедному дню,
Хулу над миром я восславлю
И, соблазняя, соблазню.

Сюда же, и именно в смысле этого воспоминания о всех неисчислимых перевоплощениях, надо отнести и знаменитое:

Когда я в бурном море плавал,
И мой корабль пошел ко дну,
Я возопил: «Отец мой, дьявол!
Спаси, помилуй, я — тону;
Не дай погибнуть раньше срока
Душе озлобленной моей:
Я власти темного порока
Отдам остаток темных дней».

Оттого не сологубовские, а скорее как бы бальмонтовские эти, всем хорошо известные, положенные и на музыку «Чертовы качели» с их разухабистым концом:

Взлечу я выше ели
И лбом о землю — трах!
Качай же, чорт, качели,
Все выше, — выше, — ах!

«Суровый звук» стихов Федора Сологуба ведь только здесь раскачался. Он всегда сосредоточен. И главное — вся

чертовщина Сологуба неизменно тоска, несказанность, неясный страх и скука, т. е. передоновщина.

Так от тоски, несказанности, неясного страха и скуки воют собаки в цикле «Личины переживаний»:

Землю нюхая в тревоге,
Жду я бед.
Слабо пахнет по дороге
Чей то след.

И тогда —

Нет, не в мочь мне, — я завою
У окна.

И палачество окутано тем же самым, тоже тоской и скукой, т. е. неясным тупым страхом. И охватывающее таким ужасом стихотворение «Нюренбергский палач» кончается неожиданно восклицанием о скуке. А, тот, другой палач, палач-учитель? В нем прельстила «Томная усталость». И ставши палачом —

Народною боязнью
Лишенный вольных встреч,
Один пред каждой казнью
Точу свой меч.

Даже смерть, когда в «Колыбельной песне» пришла она под окошко вслед за братом своим, сном, и она усталая, несчастная, запуганная. Чем? Все той же серой дразнящейся Недотыкомкой.

Через всю «творимую легенду», безостановочно, сопряженно, спорясь между собою, каждая напевая свои песни и нанизывая свои рассказы и образы, идут, не остановятся, два начала: злое, чертовщина, палачество, тоска, страхи неясные и с ними пошлость, хихикающая и злословящая, а рядом светлая греза об освобожденіи плоти, о «тайне жизни — красоте». И все тот же упорный, трудный, неустанно повторяемый вопрос, как, как высвободить красоту, как обнаружить, что она есть, как показать ее такою, чтобы увидели люди, превозмогли передоновщину, сами стали достойны красоты и, облагородясь ею, воссияли для лучшей жизни.

* * *

Двенадцать королевских дочерей в драме «Ночные пляски» нашли выход. Не захотели обыденной жизни, этой лубочной пошлости, так ярко, с продуманным мастерством, изображенной Сологубом, настолько жизненно и мудро, что вся окружающая и нас, живых и всамделишных людей, каждодневность кажется лубком. Королевны нашли или сами вырыли потайной ход в «заклятое царство» и сходят туда по ночам. Вскрывается там «тайна жизни — красота»; что может быть очаровательнее этих слов, какое еще больше возможно поэтическое достижение?

Все цветы раскрыли глазки.
Рейте, вейте в легкой пляске,
Зачинайте ласки-сказки,
Забывайте сон дневной.
Там, под солнцем, только маски,
Здесь развязаны завязки,
Сняты лики, сняты маски.
Все святое предо мной.
Рейте, сестры, в легкой пляске,
С нами вместе пляшут сказки
Под волшебницей луной.

Так в сказке, внедрившейся в другую сказку. Но и сказочный король приказал засыпать потайной ход, а пока он еще существовал, только крадучись, подглядывая за королевнами, пробрался в царство заклятого царя юный поэт и принес оттуда цветок, чтобы «передать его грядущим поколениям».

Что же? Значит в грезах, в сказках, в поэзии, в мечтах обнаруживается красота? Романтизм, противополагающий полет воображения жалкой действительности?

У Федора Сологуба больше, чем у других поэтов «новых веяний», стихов, отдающих романтизмом:

Живи, и верь обманам
И сказкам и мечтам.
Твоим душевным ранам
Отрадный в них бальзам.

И жизни переменной
Нектар кипучий пей,
Напиток сладко-пенный
Желаний и страстей.

Или другое:

Не я воздвиг ограду —
Не мне ее разбить.
И что ж! Найду отраду
За той оградой быть.
И что мне помешает
Воздвигнуть все миры,
Которых пожелает
Закон моей игры?
Я призрачную душу
До неба вознесу,
Воздвигну и разрушу
Мгновенную красу.
Что бьется за стеною,
Не все ли мне равно!
Для смерти лишь открою
Потайное окно.

Целый отдел «пламенного круга», названный «Единая воля», посвящен подобному возвеличению поэта, как вольного строителя призрачных замков, там, далеко от действительности, в «золотой стране романтики».

Зачислению Федора Сологуба в стан романтиков прекословит однако трагедия «Победа Смерти».

Две девушки, закрытые фатою. Одна из них прекрасна и умна — Альжета. Но она только служанка. Не она невеста короля, не от нее должен родиться наследник. Та, другая — госпожа ее, — рябая и хроменькая. Она жалка и безобразного родит сына. Но она царская дочь, Берта, и даже тогда, когда обнаружится ее убожество, а король полюбит Альжету и оценит ее, все таки условность мира сего доставит торжество Берте; Альжету же и ее прекрасного сына ждет казнь и позор. Так по своему переделал Сологуб старо-французский эпический сюжет о Берте, матери Карла Великого, которую, по

проискам изменника-сенешаля, заменяла другая на ложе короля Пипина, пока не обнаружился обман. Сологуб оправдал обман во имя красоты, и внутренней, и внешней. Он превознес смелую служанку и облек ее всеми достоинствами мудрости, благородства и героизма; смело сознается она в обмане, и не устрашает ее предстоящая унизительная пытка. А этот замысел еще осложнен образом Альдонсы, грубой служанки, которую восславил Дон-Кихот в виде прекрасной Дульцинеи. Но не сказка, не греза и не заблуждение — мечты Дон-Кихота. Напротив. На самом деле Альдонса прекрасна и мудра. Поистине, она и есть носящая «сладкое имя Дульцинеи». Люди, все окружающие, они то вот во власти пошлой сказки, больной, тупой передоновской грезы. Воплотилась на самом деле Альдонса в Дульцинею. На самом деле, да, и только условности, порочность, хуже, глупое умничанье, Недотыкомкины улыбки и кривлянье не дают увидеть и понять. Мудрее людей был безумный Дон-Кихот.

Где романтизм? Мы вновь перед изначальной дилеммой, и теперь не найдем ли из нее выхода? Вот она — «тайна жизни — красота» обнаружилась

благоуханная,
Чистым светом осиянная
Радость взоров — нагота.

«Творимая легенда» — творчество на самом деле; она разоблачение, отказ от заблуждений, в которых коснеет человечество. Преображается поэзией мир.

Только приемлет ли человечество? Способно ли пойти за подвигом? Не ослепляет ли его сверкающая нагота? Вот тут осталось зияющим недоверие. Нет, не поймут. Не в этой юдоли открывается истина. Оттого названа трагедия «Победой смерти». Только в смерти прозрение, как только в любви проникновенность, и сплелись любовь и смерть. «Смертию побеждает Любовь, — Любовь и Смерть — одно». Мрачны эти слова, и грезится из за них тайна недосказанная. Но не должна ли поэзия бережно охранять свою заветную неразгаданность?

* * *

Федор Сологуб — характерный мифотворец. Его собственное выражение «творимая легенда» ведь значит то же самое. Он творит мифы, а не раздумывает, не грезит. Мифы, а не образы или иносказания, потому что они так жгуче ярки, что нельзя не верить. И именно верить, как в мифы: верить, хотя немного стыдно за это легковерие. Его легенды конкретны. Все живет — и метампсихоза, и недотыкомка, и недавно сотворенная госпожа Склока, и передоновщина, и смерть усталая, и белые мальчики из «Навьих Чар», и Дульцинея-Альдонса, и Лилит. Мифотворчеством отличается он от романтиков. Ничего нет воображаемого в его творчестве, выдуманного, только художественного. Ни в одном из так называемых реалистических произведений, как бы их авторы ни старались о правдоподобии, нет столько правды, несмотря на всю фантастичность, как у Сологуба. Жуть берет; сердце сжимается; колдовство какое-то.

VII

РОДНОЕ

Александр Блок и Андрей Белый

Так давно повелось в русской литературе, что сначала — чужое или общечеловеческое, западное, наносное, а после — родное. То же и с поэзией «новых веяний». Все, в чем их сущность: символизм, ницшеанство, эстетизм, вкус к дорафаэлевской живописи, к музеям и древностям, разрыв с условностями бытоописания, — все это домчалось до нас с запада вместе с этим неугомонным перекатиполе, комом, клубящимся с запада на восток, зажигающимся у нас, то лениво тлеющим костром, то пожарищем полымя. Но догорит, дотлеет, золою сдобрит родную землю ком западного перекатиполе, и пойдут, прорастая щетью, новыми всходами, — новые заботы и раздумья, помыслы несвязанные о своем, о нашем, русском — родное.

Александр Блок и Андрей Белый наиболее ярко из всех поэтов «новых веяний» взростили в себе эти неотвязчивые мысли и чувства о родном.

И сейчас же — это тоже всегда именно так и происходило в русской литературе — начнет маячить душа в издревле измучившем думавших о родине русских людей противоречии, или разладе интеллигенции и народа. С одной стороны западное перекатиполе: теории, как говорил Достоевский, вышедшие из какой то «математической головы», и навязывает их народу интеллигенция, учит, заставляет усвоить себе; теории, по слову Аполлона Григорьева, становятся каким то «идолом неумолимо жадным», и в жертву ему приносится давнее и исконное сознание народа, вера его и понятия, перешедшие от предков; а с другой, противодействие теориям, т. е., собственно, тоже теории, но другие, воссозданные той же интеллигенцией из ее представлений о народной душе: славянофильство, народничество, богоискательство в сопряженности с верой народной. А сам народ? Загадочно его молчание: что затаил он в себе и как прислушаться к его, по своему, мятущейся душе?

Когда «на башне», у Вячеслава Иванова, прочел Блок свою «Незнакомку», может быть, и сам думал, что его стихотворение, сразу зачаровавшее слушателей, — лишь перепев о «некой прекрасной даме» из «Трех встреч» Владимира Соловьева. Но уже тогда ведь —

И шляпа с траурными перьями,
И в кольцах узкая рука,

рифмуя, звали к заветному прошлому, унаследованному им мироощущению:

И веют древними поверьями
Ее упругие шелка.

Какие могут быть эти «древние поверья», иные, как не русские? Русская его «прекрасная дама». И открылось: Россия она, именно вот эта неведомая, неразрешимая, таинственная, народная. Не только не слиться нам, — интеллигентам, — с нею, но, как будто, и не подойти к ней вплотную: мешает какая то, как говорил Пушкин, «недоступная черта». Да —

Наш путь — степной, наш путь — в тоске безбрежной,
В твоей тоске, о Русь!

И стала претворяться «прекрасная дама», незнакомка; уж в платочке она и в деревенском, хоть не сарафане, так платье ситцевом, эта недостижимая и манящая Россия, и не избыть ее:

А ты все та же — лес и поле
Да плат узорный до бровей.

А в творчестве Андрея Белого, как в быту огромного количества русских интеллигентов, сразу заспорили те же два начала еще по иному: одно — городское и оттого интеллигентское, книжное, совсем западное или по западному, а другое — деревня, где сейчас, за забором помещичьего сада, крестьянство, знакомое с детских лет, зовущее, притягивающее к себе все внимание каждое лето, когда оторвутся и ум и сердце от городской сутолоки. Спор русской деревни и русского города не только опоэтизирован у Андрея Белого, а дразнится, казнит, распинает поэта:

Мать Россия! Тебе мои песни —
О, немая суровая мать . . .

* * *

Оба эти поэта пришли на готовое, не боролись, не искали. Никакого сравнения в этом отношении с Бальмонтом, Вячеславом Ивановым, Сологубом. Они — сверстники, и оба принадлежат к поколению на пятнадцать лет моложе. Оттого легко далось писательство. И до странности велико сходство между ними; те же черты и в их происхождении, и в воспитании и судьбе. Даже оба сыновья профессоров: Блок — юриста, а Белый, Бугаев, — известного московского математика.

Не в одном и том же доме или той же квартире, а в той же самой комнате родительского дома, в самой образованной среде Москвы, жившей последними словами науки, политики, литературы, — прошли и детство, и юность, и гимназия, и университет для Андрея Белого. В той же самой комнате, может быть, на той же самой кровати, на которой, засыпая, думал о гимназических экзаменах, проснулся он однажды

литератором. В этом своеобразная жуть и тревога, особое одиночество среди близких. Когда, сдружившись с кружком Валерия Брюсова и Бальмонта, издал он свои ритмические четыре «Симфонии» (1904—1908), декадентские, своеобразные, там, сейчас за стеной комнаты, близкий и участливый, родной научно-литературный мир Москвы стал пожимать плечами, и, самоуверенный, по умелому и по ученому выставлявший свои аргументы, казался едва ли не более зловещим молодому поэту, а его непризнание еще обиднее и безнадежнее, чем если бы пришлось пробиваться, бегать по редакциям, получать отказы от чужих, этих презираемых, мещански тупых литературных дельцов.

Мать Александра Блока, оставшаяся до конца его жизни самым близким и дорогим ему человеком, рано разошлась с проф. Блоком и вышла замуж вторично за офицера лейб-гвардии Гренадерского полка. В своего рода петербургском Замоскворечьи, на Выборгской Стороне, в казармах Гренадерского полка, тихо, без всяких потрясений минули годы гимназии и университета. А родственники и знакомые были то же самое, такого же склада, что и у семьи Бугаевых: Бекетовы, Менделеевы, Соловьевы. До самого знакомства с Мережковским, Зинаидой Гиппиус и Вячеславом Ивановым так ладилась и текла жизнь, а потом — тесный, отмежевавший себя от шумихи газет, журналов и всякого вообще литературно-политического делечества, хотя, по своему, независимо, и участвовавший во всем этом, кружок поэтов символистов.

Но вот, чуть ли не прямо из детской, только обставленной книгами и высшей образованностью, вошедшим в литературу молодым поэтам открылась жизнь.

Какая? Всякая. Вся жизнь. И это их особенность. Они оба несравненно шире предшествующего поколения; их опыт богаче, и внутренний, лирический, и внешний, т. е. именно жизненный. Произошло это вернее всего как раз от того, что не было потрачено много усилий на чисто подготовительное накопление знаний, на знакомство с искусством и изощрение вкуса. Все это было либо дано, либо легко и быстро усвоено, как только они приобщились к кругам таких же, как и они, поэтов, как старших, так и сверстников. И тогда

сразу жизнь хлынула на встревоженное и жадное сознание. Рассказывала, спорила, гоношила кругом, сама встревоженная, причудливая, неразбериха — русская жизнь на рубеже двух столетий: кабачки, кружки и книжность, т. е. теории, политика, партии, а тут же и обывательщина, а тут же неугомонные запросы и возвраты к Достоевскому, Тютчеву, Пушкину и Лермонтову. У Андрея Белого был еще, притаившись в глубинах поэтического разума, один свой собственный возврат, или одно совсем свое поэтическое мироощущение, и оно то связывало еще и с деревней, — с нестоличной, не ухищренной и осложнившей свои настроения, а напротив полуинтеллигентской, даже мужицкой, Русью — Некрасов.

Вихрем вскружилась вокруг котлом клокотавшая жизнь и этому вихрю ответили вышедшие сейчас же после первых двух, включивших и самые ранние стихи, сборников, «Стихи о прекрасной даме» (1905) и «Нечаянной радости» (1907) Блока, а дальше распелась сердечная лирика, личная и взбаламученная: «Снежные маски» (1907) и «Земля в снегу» (1908).

Но не захлестнула жизнь; оба эти образованные поэта не узнали того наивного упоения жизнью, какое многие второстепенные поэты так любят поэтизировать, представляя себе свои самые, зачастую, обыденные, хотя и острые переживания какой то нарочитой, необыкновенной и фантастически захватывающей сказкой о себе. Всегда озаренные голубые глаза Блока, глаза поистине поэта, смотревшие из под широкого, ясного лба, окаймленного светло-русыми кудрями, — эти глаза никогда не удивлялись. Не удивлялся никогда и проницательный, под насупившимися и напряженными бровями, острый взгляд Андрея Белого. Нет, жизнь нисколько не удивила, ни своя собственная, ни окружающая. Напротив. Она показалась игрушечной. Точно кто то на самом деле ее стилизовал почти так же, как поэт Блок стилизовал чухонскую избушку на окраине Петрограда в «Ночной Фиалке».

Не живая, а картонная, игрушечная, не на самом деле, а нарочно, представилась жизнь. Это особенность и всех трех первых сборников Андрея Белого: «Золото в Лазури» (1904),

«Пепел» (1908) и «Урна» (1909). Двигаются куклы или актеры, не живые, а только делающие вид, что на лицах их не намалеванный грим, а краска от крови, стыда и мысли. Даже излюбленные мертвецы Андрея Белого — такие. А Блока еще потянуло к сцене и стал он сотрудником тогдашнего драматического чародея, обновлявшего на Офицерской, в театре В. Ф. Комиссаржевской, заблудшее и зачерствевшее русское лицедейство. Сошлись Блок и Мейерхольд, ибо как раз когда думали, что на сцене должно все происходить, как на самом деле, этот последний аргумент у так называемых реалистов отнял Блок своим открытием, что люди не люди. Пьеро они, и Арлекины, прекрасные дамы, поэты, шуты, пьяницы с глазами кроликов и испытанные остряки, стареющие королевны и прочие деятели всемирного и всечеловеческого «балагана» жизни. Сложились — и это было второе крупное и непревзойденное художественное создание Блока — «Лирические драмы»: «Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка» (Перв. изд. 1908).

В этом открытии целое миросозерцание: тоска и стыд, давящая безнадежность, гамлетовщина русской жизни, ее бескровность. Опять Чехов, но теперь в придачу и Сологуб. Так тогда казалось. Изнывая, подавленный именно этим открытием, Блок однако сразу стал предчувствовать, что должна сама встряхнуться, ожить, затрепетать чем то настоящим застоявшаяся русская жизнь. Только, увы, как сказал поэт в одной своей статье, где он и силится выразить собственное свое понимание розни интеллигенции и народа: «Все мы русские у очага страшной заразы — иронии». В иронии этой гамлетовщина. И вот откуда ощущение жизни словно балагана и превращение самого себя в игрушку:

У дверей Несравненной Дамы
Я рыдал в плаще голубом,
И, шатаясь, вторил тот самый
Незнакомец с бледным лицом.

Та же своего рода, по своему выраженная, но в существе все та же — символическая скука, предвестие хаоса.

Связь с чеховщиной Блоковского балагана, стилизующего, или еще можно сказать, забегая вперед, лубочного балагана русской жизни особенно ясна у Андрея Белого. В его стихах первой поры сознательного и зрелого творчества проходят перед нами своеобразные, также иронические маски. Не так живописны, как герои Блока, а именно — и тут к месту это слово — лубочны, по русски, даже не по московски, а скорее по провинциальному лубочны, хочется сказать, по Гоголю, но, разумеется, точнее, сбиваясь на раннего Чехова, когда он был Чехонте, эти резко, но всего несколькими линиями и напевностью обновленного Некрасовски-частушечного стиха, очерченные: «Учитель сельский — Бельский», семинарист и поповна на огороде, телеграфист, мертвецы, и много их: то в черном мещанском сюртуке и с костяным образком на груди, то жулики и воры, по ночам уже после смерти обходящие соборную церковь, или даже сам поэт; и под «Чижика», под «Барыню», под гармошку тянутся они вереницей, сами удивленные, как попали в сонм поэтических образов, оживших заклинанием символизма.

* * *

Так вклинивается в наболевшую русскую проблему о розни интеллигенции и народа новое — «страшная зараза — ирония». Она и сохранится у обоих поэтов до самого конца; до «Двенадцати» Блока она будет неот'емлемой особенностью, проходящей красной чертой через все их мироощущение. И это совсем не так называемый гоголевский «смех сквозь слезы», и не злой хохот сорвавшихся идеалов, как у Салтыкова-Щедрина, и не снисходительное остроумие Глеба Успенского, нет, гораздо острее, это мироощущение становится каким-то художественным пессимизмом познания, недоверчивостью, горьким сомнением в том, на самом ли деле или только игра, грим, лицедейство, кукольное представление наша русская жизнь, т. е. сомнение самое страшное — в искренности.

Иронией проникнуты оба наиболее совершенные произведения Андрея Белого, его романы «Серебряный Голубь» и «Петербург». Сочетается, сплелась ирония с исконной проблемой на этот раз в виде западничества и славянофильства,

Европы и России. Но сама проблема понята далеко не иронически. Ирония не захлестнула и, главное, отнюдь не оторвала от серьезности раздумья. Ирония даже углубляет, делает более трагической, жгучей, более тревожной, потому что не разобрать, — маски или живые люди, — эту заветную проблему.

Прежде всего ирония касается как будто только западничества и особенно европейской и европействующей интеллигенции. Это та ирония, которая сказалась в стихах Блока, еще совсем молодого, вылившихся в 1905 г. — «Митинг». Ирония по отношению к «запыленным словам», к затверженности и деревянности русского интеллигента, тоже показавшегося игрушкой:

Он говорил умно и резко,
И тусклые очки
Метали прямо и без блеска
Слепые огоньки.

Оба, и Андрей Белый, и Блок, откровенно и искренно примкнули к стану революционной интеллигенции. С первых же их шагов на литературном поприще, т. е. именно с 1905 года, жребий был брошен. Они не только множеством стихов, но — гораздо больше — всем их основным тоном еще определеннее, чем Бальмонт, — пророки и певцы русской чисто интеллигентской революции. Но тем острее проблема. Тем осмысленнее и трагичнее, что, увы, лишь «запыленные слова» произносит интеллигенция, и только «слепые огоньки» — ее пыл и задор. И интеллигенция, подчиненная страшному закону иронии, сама по себе стилизована, кукольна, загримирована. Лицедейство какое-то. Еще хуже, чем лубок.

Зато там, в народе, своя интеллигенция. Розанов, — а он гораздо глубже и с настоящим знанием, не так только по внешним признакам, как Мережковский, вдумался в душу народа, — эту свою собственную народную интеллигенцию назвал «вертящейся», «голубиной» — хлысты. Да, дикость. Но тут-то отличие от книжной интеллигенции; книжная интеллигенция напряженно серьезна, а ирония вскрывает лубок и лицедейство; народная интеллигенция сколько угодно дает

пищи иронии; уж конечно, лубок; но, если вдуматься — прочь иронию, потому что тут самое серьезное. В дикости, в грубости, которую легко высмеять, не поблек, все расцветает святой лик Христов, хотя по дикости и соделали они на своих зачарованных радениях блуд нечестия несказанного.

Туда потянуло. Эту притягательность живописует «Серебряный Голубь»; тут во всей своей грубости опоэтизированы тело и душа отбросившего всю западную манерность, какою бы умной, высоко образованной и вежливой, с виду одухотворенной, красующейся своим «пригожим» европеизмом, она ни продолжала казаться, отрекшегося от цивилизации интеллигента. «Серебряный Голубь» однако кончается надрывом. Чувствуется какое то преувеличение, которому не верит сам автор, когда его герой бросает свою образованную невесту ради просто, без прикрас очерченной, какой то «малявинской» бабы. Правда, подобным надрывом надолго прекратил свою писательскую деятельность поэт Добролюбов, но, ведь, конечно, не тут, не в этом выход из дилеммы. Она сложнее, безысходнее для каждого отдельного момента русского культурно-исторического развития, ибо образоваться, разрешиться может лишь в длительном процессе, в долгом и сложном развитии нашей цивилизации. А временное и немедленное разрешение, — такое, как в «Серебряном Голубе», — ведь тоже лишь ирония, маска, глум, лицедейство.

Оттого то на грани между обоими уклонами русских исканий возвышается скачущий в неведомое будущее истинный герой романа «Петербург» — Медный Всадник, созданный французом Фальконе и по новому воссозданный и воспетый Пушкиным. Все кругом по всему Петербургу и по всей России ввержено в иронию, только маски. Но

Сойдут глухие вечера.
Змей расклубится под ногами,
В руке протянутой Петра
Запляшет факельное знамя.

Пушкинский облик Петра Великого засветился в сознании всех поэтов «новых веяний». Он стал кумиром. И он и его

город. Впервые русская поэзия на рубеже нового столетия стала влюбленно петербургской, и отсюда еще новое, что было внесено в заветную проблему о родине.

* * *

Искони родина представлялась русской интеллигенции только народом, живущим в каких-то неопределенных границах. Киселем расплывалась Россия. Государственного патриотизма стыдились. Еще Пушкинское «Клеветникам России» было встречено враждебно. Государственный патриотизм казался непременно только правительственным, официальным, а отсюда, чем то отсталым, хуже, подслуживающимся становившемуся все ненавистнее самодержавию. И вот уже совсем болезненные, даже преступные, формы приняло это замалчивание или отрицание государственного патриотизма во время русско-японской войны. Родилось одно из самых удивительных интеллигентских преступлении разума, только в одной России принявшая такое уродливое обличие безгосударственность, и особое закривлялось правление политической мысли — пораженчество.

В между-революционное десятилетие, от 1905 до 1914 т. е., в пору, протекшую от одной войны и революции до другой, самое раз'едающее, самое «запыленное» и убивавшее живой рост здоровой русской общественности направление было именно — пораженчество, вытравлявшее из сердца сознание родины. Ничто не превращало людей в кукол, как этот преступный уклон слишком «математических» теорий.

Рожденные в года глухие,
Пути не помнят своего.
Мы — дети страшных лет России.

Ведь, поистине были то «испепеляющие годы». И презрел Блок поколение, к которому принадлежал:

И пусть над нашим смертным ложем
Взовьется с криком воронье, —
Те, кто достойней, Боже, Боже,
Да узрят царствие Твое.

и старался вырваться из оков мысли. По своему наметив путь свой.

Путь этот и указывала та протянутая рука Медного Всадника. Не одним лишь Блоку и Белому, всем поэтам «новых веяний». Вся плеяда, сходившаяся «на башне» у Вячеслава Иванова, почти поголовно отвергла пораженчество. Этим она отличалась от всех остальных кругов и кружков интеллигенции. И, пожалуй, этим то она становилась особенно замкнутой и отверженной в литературном мире. Больше же всех Блок и Белый.

Петр Великий, Петербург, петербургский период русской истории, от которого нельзя оторвать Пушкина, а за ним еще и поэты Пушкинской поры, все это вместе не только примирило с русской государственностью, больше, в противоречии с неприемлемым и преступным пораженчеством, все это придало патриотизму полную определенность. Наконец то, и именно в этой среде ярче, чем во всякой другой, еще за несколько лет до мировой войны мысль окончательно и целиком порвала с пораженчеством. А слишком близок был поэтам «новых веяний» Тютчев, слишком сроднились с ним, чтобы его строки из стихов на взятие Варшавы

Не за коран самодержавия
Кровь братская лилась рекой, —

не были истолкованы применительно к современности. Отбросить самодержавие, эту считавшуюся неот'емлемой и обязательной составную часть казенного патриотизма, отнюдь не значит непременно примкнуть к пораженчеству. Явилась тесно сплоченная группа, осознавшая это. Оздоровить русский патриотизм, примирить его с неизбежной революцией — стремление к этому сказалось еще до войны. Не дремлет враг. Его таким страшным представил Владимир Соловьев: желтая опасность. Неужели же от первой Цусимы к еще одной Цусиме? К проблеме о России и Европе прибавлена была новая: Россия и Азия. Тогда завлек и полонил поэтическое раздумье Блока Дмитрий Донской. Не на Непрядве ли было первое и победоносное для русских столкновение с этим новым, с востока теперь восставшим, врагом — Азией? И стало

мерещиться, что пораженцы, эти, по запыленности своих мыслей, не понимающие государственного патриотизма интеллигенты, безбожные, отрекшиеся подчас не только от отечества и церкви, но и от Христа, — перебежчики через Непрядву, покинувшие святой русский стяг Дмитрия Донского.

* * *

Ураганом, какого нельзя было себе представить, закружили мировая война и революция.

Если в своих ставших всемирно известными стихах: «Двенадцать» и «Скифы» Блок сказал о революции самое проникновенное, то потому, что долгие годы продумал со жгучей тревогой своего расточительного ума все многообразие и внутренних и внешних судеб родины. В стихах, помеченных 1911 годом и напечатанных в «Ямбах» (1919), есть такие строки:

На непроглядный ужас жизни,
Открой скорей, открой глаза,
Пока великая гроза
Все не смела в твоей отчизне, —
Дай гневу правому созреть,
Приготовляй к работе руки . . .
Не можешь — дай тоске и скуке
В тебе копиться и гореть . . .
Но только лживой жизни этой
Румяна жирные сотри,
И как пугливый крот, от света
Заройся в землю — там замри,
Всю жизнь жестоко ненавидя
И презирая этот свет,
Пускай грядущего не видя, —
Дням настоящим молвишь — нет!

Да, вся его предшествующая поэтическая деятельность, вместе со всей жизнью России, представляется долгим, но неотступно стремящимся к поэмам «Двенадцать» и «Скифы» растревоженным, наболевшим предисловием.

Предсказание расхваставшейся всемирности русской революции, об'явившей себя последним достижением человеческой цивилизации, несмотря на всю нелепость ея зверского, разрушительного варварства, содержится ведь даже в еще юношеской, ученически стриндберговской, драме Блока «Песня Судьбы». Уже там предвидит поэт выкрикиваемое газетчиками, наглое —

Торжество человеческого гения!
Последнее открытие науки!

И «розовый старичек с очками на длинном носу», совершенно под стать оратору на «Митинге», деревянным голосом произносит, взобравшись на кафедру, эти «запыленные слова»: «Вы убедитесь воочию, сколь неутомима деятельность человеческого ума.»

Мы на горе всем буржуям
Мировой пожар раздуем.

Герман, герой юношеской драмы, войдя в «гигантский зал» всемирной выставки, слышит: «Какой шум! Какая музыка! Какой ветер в этом городе! С минуты, как я вышел из дому, сбился с пути» . . .

Черный вечер
Белый снег.
Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек.
Ветер, ветер —
На всем Божьем свете.

А тут же, сейчас:

Клоуны, акробаты, разнообразный дивертисмент!
Неприкосновенность территории всемирного «дворца Культуры» обеспечена государством!
Семьдесят седьмой выход знаменитой Фаины!
Знаменитая Фаина исполнит «Песню Судьбы!»
Всемирно известная Фаина!
Фаина, самая красивая дева мира.

Не все ли равно, Шаляпин или Фаина? Не все ли равно, Фаина ли полоснула до крови бичом:

Попробуй кто, приди в мой сад,
Взгляни в мой черный узкий взгляд,
Сгоришь в моем саду! —

или Катька —

В кружевном белье ходила —
Походи-ка, походи!
С офицерами блудила —
Поблуди-ка, поблуди!

Эта Катька «толстоморденькая», конечно, — та же Фаина.

А Катька где? — Мертва, мертва!
Простреленная голова!
Что, Катька, рада? — Ни гу-гу . . .
Лежи, ты, падаль, на снегу!

и кается убийца, лихой красноармеец — не может «держать над собой контроль», «революционный не держит шаг», плачет:

Из за удали бедовой
В огневых ее очах,
Из за родинки пунцовой
Возле правого плеча,
Загубил я, бестолковый . . .

До чего «бестолковый», когда неугомонный, кровавый, трагический балаган, лубочный, во зверстве своем всемирном:

Запирайте этажи,
Нынче будут грабежи!

«Это — вольная русская песня, господа. Сама даль, зовущая, незнакомая нам. Это — синие туманы, красные зори, бескрайные степи». Так характеризует «человек в очках» «Песню Судьбы» Фаины. В явь превратилось теперь прозрение, и стала явь, как и всякая явь, тоже лубочной.

И не только без поэтической грезы о Дмитрии Донском, но и без всего этого изощренного и утонченного европеизма

стихов на западные темы, под западным влиянием, в сопряженности с западным искусством, открывшим пред ним все свои тайны, нельзя понять весь смысл «Скифов». Переплелись Циммервальд и азиатство, утонченность и сознание дикости, патриотизм государственный, военный, и разухабистая — похуже, чем пораженчество — беззаботная о границах государства, степная удаль. За истекшие со времени Дмитрия Донского столетия точно сочетались татары и Русь, а тот, более далекий азиатский враг, недавно, в дни Цусимы, оскалившийся и глумящийся над нами, он точно совсем теперь позабыт, и напрасно было предупреждение Владимира Соловьева.

Неисповедимы пути; наступили все сроки; расклубился змей, поверженный Медным Всадником. Уж чего там?

Товарищ, винтовку держи, не трусь!
Пальнем-ка пулей в Святую Русь!

Но, раз познавши предопределенный «Крестом и Розой» удел Святой Руси, удел все тот же, ибо одна это и та же Россия, — Россия и Дмитрия Донского и Петра, и революции, — с надеждою и верой глядит вперед поэт. Закалился ум. Драма «Крест и Роза», такая западная, понявшая неизбежный европеизм христианства, так и оставшийся закрытым Мережковскому, — последнее и высшее умственное достижение Блока. И едва ли не сказался тут тот оптимизм Вячеслава Иванова, каким он преодолел по своему и по новому эти важнейшие этапы русских умственных блужданий: Достоевского и Толстого.

Озаренное Крестом и Розой мироощущение поэта дало ему силы остаться и в мрачные годы войны и большевизма все тем же «приявшим мир», каким он предстал когда то в цикле любовных стихов или поэме: «Заклятие огнем и мраком» с эпиграфом из Лермонтова: «За все, за все тебя благодарю я».

Приявший мир, как звонкий дар,
Как злата горсть, я стал богат.
Смотрю: растет, шумит пожар —
  Глаза твои горят.

Как стало жутко и светло!
Весь город — яркий сноп огня,
Река — прозрачное стекло,
  И только — нет меня . . .

Я здесь, в углу. Я там распят.
Я пригвожден к стене — смотри!
Горят глаза твои, горят,
  Как черных две зари!

Я буду здесь. Мы все сгорим:
Весь город мой, река, и я . . .
Крести крещеньем огневым,
  О, милая моя!

Не смежились ли, не спаяны ли воедино, как малое в великом, и Все в Одном, в плотской любви святая бесконечность любви мистической.

Сколько недоумений, споров, ожесточенных нападок вызвали последние строки «Двенадцати»:

Впереди — с кровавым флагом,
    И за вьюгой невидим,
    И от пули невредим,
Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
    В белом венчике из роз —
    Впереди — Исус Христос?

И как будто сознался поэт. Да, прельщены были и соблазнились ум и сердце. Может быть оттого, что просто «не сразу все понял и не сразу все постиг» и он сам, соратник Дмитрия Донского, как те пораженцы времен Цусимы, перебежал через Непрядву из «стана тихого» к врагам «с раскосыми и жадными глазами», и тогда и себя назвал «скифом». Но именно от этих последних строк своих «Двенадцати» он не отрекся. Напротив. Настаивал: Христос виднеется вдали. Крест и Роза! За Христом, через снежные сугробы большевизма, через голод, людоедство, братоубийственную брань,

как через сладчайшую муку искупления! Так сказано в стихотворном письме в об'яснение «Двенадцати»:

. . . не лгу,
Грядет, — уже грядет Христос!
— И в древнем храме будем мы
Молить с тобой коленосклонно,
Чтоб Дева Мать из тяжкой тьмы
Взяла нас в сад свой благовонный . . .

* * *

Лубочный лад «Двенадцати» знаменует собой новый этап в развитии русской прозодии. В сборнике статей Андрея Белого «Символизм» (1910) увидело свет его превосходное исследование о русском ямбе. Здесь впервые так блестяще представлена радость пэонов, придающая русскому ямбу ту очаровывающую певучесть, какая слышится в Пушкинском стихотворении о «Песнях Грузии прекрасной»; так звучны эти строчки:

Напоминают мне они
Иную песнь и берег дальний.

В «Незнакомке» Блока не перестают переливаться пэоны, а он еще не останавливался и перед полным разложением ямба, что придает особую волнующую тревожность, как в этих строках:

Опять затепли свечи,
Укрась мое жилье.
Пусть будут те же речи,
Привольное житье,
Твои высокие плечи
Безумие мое.

«Твои высокие плечи» — прерывает текучесть ямба.

Все чаще такие перерывы и перебои, особенно в стихах Андрея Белого. Вслушавшийся в Некрасова поэт полюбил и наивный хорей, и счет не в два, а в три такта. И несоразмеренно, не плавно текут зачастую его стихи; срывает их напевность поэт, как в «Заброшенном доме»:

Среди многоверстных равнин
Скирды золотистого хлеба,
И небо.
Один
Внимаешь с тоской,
Обвеянной жизнию давней,
Как шепчется ветер с листвой,
Как хлопает сорванной ставней.

Но мало этого. Вот станут сочетаться, чередуясь, привычные нам ямбы и хореи с быстрыми анапестами и замедляющими спондеями:

Золотому блеску верил,
А умер от солнечных стрел.
Думой века измерил,
А жизнь прожить не сумел.
Не смейтесь над мертвым поэтом:
Снесите ему цветок.
На кресте и зимой, и летом
Мой фарфоровый бьется венок.

Так совершилось разложение русского стиха.

Выковали именно Блок и Белый, подобно предтечам русского символизма, французским поэтам, освобожденный от школьной условности стих. Новая послышалась им напевность. Еще и не определились ее правила, не раскрыта их тайна непосвященным, потому что мало еще поведал о ней слух хладнокровному не торопящемуся разуму. В недавнем сборнике Андрея Белого «Королевна и рыцари» (1919) — совсем по новому:

Глянул
Замок
С отвеса,
Рог из замка гремит.
Грозные
Гребни
Леса
Утро пламенит.

Сочетается ритмический счет на три со счетом на два, и может быть, совсем отброшены старые школьные правила.

«На башне» у Вячеслава Иванова Андрей Белый заколдовал особенно тем, что напевал свои стихи, и была в этом исполнении утонченная выдержка истинной музыкальности и изощренного вкуса. Многие после, то подражая Белому, то по своему, стали напевать стихи. Как будто вернулись вновь к своей изначальной сопряженности музыка слов и музыка пения. Открылись отсюда новые возможности. Новые откровения слуха, может быть, и теоретически, с выходом в свет «Глоссолалии» Андрея Белого, они стали общедоступными.

VIII.

ЕЩЕ НОВЫЕ ПОБЕГИ.

Гумилев и «акмеисты» — Анна Ахматова — Игорь Северянин.

Посередине междуреволюционной поры, ко времени провозглашения Кузминым «прекрасной ясности» и возврата к Пушкину, в Петрограде и Москве новая волнуется, ропщет, суетится и добивается признания плеяда поэтов. Их стало теперь очень, очень много — полчища. И не то чтобы просто пришла охота писать стихи. Нет. Жаждущих трудного и опасного подвига напевной речи, целиком отдавшихся ему, в одной поэзии увидевших свое призвание, — народилась тьма тьмущая. Разбились на школы; шумиха их споров все громче. «Новые веяния», при этом, будто состарились; речь только о самых новейших, сегоднешних.

Те из них, которые, основав «цех поэтов» и «Гиперборей», назвали себя акмеистами, — признали главою Н. С. Гумилева († 1921 г.), только что выпустившего свои первые сборники «Жемчуга» (1910) и «Чужое небо» (1912).

Самостоятельный, энергичный, вовсе не мечтатель, прямой, с умом простым и ясным, он почувствовал себя иным, чем поэты-символисты. С холодной сознательностью, твердо и спокойно разобравшись в тогдашних литературных течениях, Гумилев определил себе свой собственный путь. Сергей Маковский, тоже поэт, издавал тогда «Аполлон». Подошло,

и примкнул к журналу. Собственно говоря, в такой же мере близок Гумилеву был и Брюсов своих зрелых лет. Но «Аполлон» казался определеннее, чем «Весы». Никакая традиция не тяготела над ним. Сущность его направления может быть определена словами: прежде всего искусство. Это значит, что все постороннее формам и красочности, вся запутанная осложненность идей и вообще мировоззрения, тревожность исканий, думы несвязные, — все это сочтено посторонним. Повелась дружеская борьба против Вячеслава Иванова. К чему богоискательство? К чему, как выразился Гумилев, «брататься то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом?» И вот, когда в «Аполлоне» появилась статья Кузмина о «прекрасной ясности», естественно возник вопрос: да разве это так необходимо быть символистами? И решился: пусть народится новое направление. Символисты ополчились на парнасцев, но неужели плох Леконт де-Лиль? Тем более сам Теофиль Готье. У него, по крайней мере, все так ясно, красиво, живописно; это художество, как его всякий понимает. И об'явлен был новый в о з в р а т , на этот раз к Теофилю Готье, чьи и перевел Гумилев «Эмали и камеи» (1914). Так сложился «акмеизм». Заговорили о «п р е о д о л е н и и с и м в о л и з м а». В своей програмной статье в «Аполлоне» (1913) № 1 Гумилев писал: «Романский дух слишком любит стихию света, разделяющую предметы, тонко вырисовывающую линию; эта же символическая связанность всех образов и вещей, изменчивость их облика могла родиться только в туманной мгле германских лесов». Значит — назад к ясности картезианства. Поэзия станет вновь живописующей.

На самом деле на этот раз никакого возврата, который стал бы возрождением, однако, не произошло. «Акмеизм» был только шагом назад, упрощением, отказом от трудной задачи, как в этом сознаются, сами того не замечая, его теоретики.

Но, что касается самого Гумилева, новая программа была для него самосознанием. В ней отразилась его поэтическая личность. Ее основная черта — воля:

. . . несравненное право
Самому выбирать свою смерть.

И в жизни, и в поэзии одинаково смело и мужественно он стал тем —

... кто дерзает, кто хочет, кто ищет.

Строка эта из одной из лучших его поэм «Капитаны». По своей непреклонности, он, действительно, должен быть назван иррелигиозным или, как часто говорят, путаясь в словах, но именно это желая выразить, язычником. Христианство ему как будто было чуждо; вот как представил он себе «Ворота рая»:

Это дверь в стене заброшенной,

и рай:

Он не манит блеском и соблазнами.

Мимо него идут такие, каким и хотелось бы стать, — «рыцари и латники»:

Так проходит медленное чудище,
Зазывая, трубит звонкий рог,
И апостол Петр в дырявом рубище,
Словно нищий, бледен и убог.

Решительно и по своему собственному пути направил Гумилев корабль и жизни, и искусства. Любил экзотику, все, что «a capa e espada», книги путешествий, самый фантастический и живописнейший восток, природу, как можно ближе к экватору и Индии. Зачаровывал себя всем этим в своих стихах, а сам облюбовал Абиссинию и ездил туда охотиться на лесного зверя. Особенно много экзотики в сборнике «Колчак» (1916). А только началась война, не столько по политическим соображениям, сколько по складу характера оказался на деле противником пораженчества и пацифизма. В тридцать лет пошел добровольцем-вольноопределяющимся в Петергофские уланы и вернулся с фронта георгиевским кавалером для производства в офицеры. Тогда были изданы «Записки кавалериста» и написаны военные, без оговорок прославляющие воинский подвиг стихи. Убежден поэт, что —

Есть так много жизней достойных,
Но одна лишь достойна смерть,
Лишь под пулями в рвах спокойных ...

Когда настала революция, Гумилев, уже корнетом Александрийского гусарского полка был послан на пополнение в наши войска во Франции, и здесь находился в качестве ординарца при военном комиссаре. Но тянуло в Россию. После большевистского переворота через Англию пробрался в Архангельск и потом в Петроград. За это заплатил жизнью, был расстрелян большевиками якобы за участие в заговоре.

Значит, имел полное право поэт сказать о себе:

Я вежлив с жизнью современной
Но между нами есть преграда,
Все, что смешит ее, надменную,
Моя единая отрада.
Победа, слава, подвиг — бледные
Слова, затерянные ныне,
Гремят в душе, как гром, гремят,
Как голос Господа в пустыне.

Однако, выше всего этого или, вернее бы сказать, как высшее достижение всего этого, т. е. и победы, и славы, и подвига, ставил поэзию. Поэтам — самая дорогая награда, любовь спустившейся с небес прекрасной Пери. Так сказано в поэме «Дитя Аллаха».

Предсмертный сборник Гумилева — «Огненный Столп» (1921).

* * *

Странное это было время, когда появился «акмеизм».

Уже называют Бальмонта «поэтом Божьей милостью», а Брюсов лишь за старые свои грехи не стал академиком, когда взамен скончавшегося гр. Голенищева-Кутузова был избран И. Бунин. Слава Блока, уж что и говорить, захватила самые широкие круги читающей публики. Мережковский маститит бесспорно. Вячеслава Иванова понимают и читают мало и плохо, но имя его окружено почтением. И вот, несмотря на такое бесспорное признание поэтов «новых веяний», несмотря на то, что образами Сологуба уже дразнятся и низы интеллигенции, как раз в эти годы разгорелась старая борьба. После короткого перерыва вновь скрестились копья двух

ратей: реалистов и поэтов «новых веяний». В чем дело? Среди реалистов первое место занимают Горький, Леонид Андреев, Куприн. Однако, не от них, разумеется, сыплются гонения. Волнуется второстепенная, многая литературная братия. Чувствуется, что читатель отравлен «новыми веяниями». Чуть не совсем распахнуты перед ним «врата царства». Соперник опасен, а переменить стиль и склад и пробовали многие, но не дается. Трудны и смутны новые правила. Тогда стал цепляться второстепенный литературный мир за авторитеты, да, походя, еще и за марксизм или народничество. Под стать показалось уверить читателей, что символизм лишь временное отклонение, болезнь, напасть, как выразился когда-то столп и могикан реализма, П. Боборыкин, накипь.

К подобным толкам прислушался «цех поэтов».

Бок о бок со своими врагами футуристами они шумят в те годы, читают свои стихи и превозносят друг друга в пестро расписанном Судейкиным кабачке-подвале «Бродячая Собака», на втором дворе углового дома рядом с Михайловским театром, насупротив Европейской Гостинницы. В моде богема, эротика, все смешное и задорное. Никогда как здесь, куда по ночам с'езжается слушать новых поэтов веселящийся Петроград, не чувствовалось, как далеко ушли в прошлое среды Вячеслава Иванова и Зиновьевой-Аннибал, там, на Таврической, «на башне». Налюди вышли «новые веяния». Новые поэты уже не нелюдимы, как старшее поколение, не так громко, как футуристы, но, отбросив всяческую застенчивость, они стремятся преуспеть. До сих пор в стороне оставались «новые веяния» от литературного делечества. Теперь в одну перепутались общую свалку поэты с подучившимися и перенявшими от Мейерхольда театральными антрепренерами, остроумничающими журналистами, всякими чудаками, эротоманами и истерическими искательницами художественных приключений, даже просто кое с кем из богатой с громкими именами молодежи, жадной до экзотики, до пряного, редкого и порочного прожигания жизни. Подвал-кабачек «Бродячая Собака» занял место весьма на виду среди того, что зовут «всем Петербургом».

И заключен был, или предполагалось заключить союз с той второстепенной литературной братией, которая заволновалась вновь против символистов. Чтобы угодить и ей, и себе, стоило, прежде всего, лишь опрокинуть этот основной, беспокоивший своей недосягаемостью принцип: символизм. Сбросили. Как будто избавились от ноши. Но тогда пусть «акмеизм» не прочь будет счесть себя нео-реализмом. Отчего из богемы не перекочевать в толстые журналы? Не в «Вестник Европы» или «Русское Богатство», пожалуй, и не в «Современный Мир»; однако, кто его знает? «Русская Мысль» уже сочетала Валерия Брюсова с Петром Струве.

При таких обстоятельствах примкнули к «акмеизму» когда то присные Вячеслава Иванова, — Сергей Городецкий и еще лишь начинавший, но беспокойный поэт, Мандельштам. Его первый сборник, изданный «Гипербореем» — «Камень» (1913 и 1916). В «цех поэтов» еще вошли: Георгий Иванов, «Горница» (1914) и «Вереск» (1916); Г. Адамович, «Облава» (1916); Вадим Шершеневич, Рюрик Ивнев, Моравская и др.

* * *

Высший успех из сборников «Гиперборея» выпал на долю «Вечера» (1912) Анны Ахматовой; он сейчас же разошелся, а через два года увидели свет ее «Четки» (1914), куда включены избранные стихи из «Вечера». И дальше каждый год, — не помешала и война, — понадобились новые издания «Четок»; так жадно стали их читать и перечитывать по всей Руси взбаламученной. Пятое издание 1918-го года. Ахматова яркий, свежий и своеобразный поэт. Оттого критики, провозглашавшие «преодоление символизма», ссылаются обыкновенно прежде всего на нее. С внешней стороны и подходит: конечно, принадлежала к кружку «цеха поэтов»; она была замужем за Гумилевым.

Но Анна Ахматова, — и в этом особая прелесть ее — и причина широкого успеха, — на самом деле ни в какие пределы кружка или школы вовсе не укладывается. Сама по себе.

Сама форма ее своеобразна. Стих освобожденный, очень современный: переплетаются анапесты с ямбами, что теоре-

тики нового стиха называют «стягиванием» трехсложных стоп. Но это не напевность, как у Андрея Белого. Тут скорее какая то проговоренность, сказанность, речитатив, доведенный до разговорного ритма волнующих сердце, хотя и самых обыденных слов. Лирика ее проговорена, как часто это бывает у Кузмина. Символов мало. Они ей не нужны. Но не то, чтобы, «переборов» символизм, она достигла «прекрасной ясности»; наоборот, слишком ясна, незамысловата, откровенна и искренняя ее лирика. О себе все пишет:

В то время я гостила на земле.
Мне дали имя при крещеньи — Анна,
Сладчайшее для губ людских и слуха.

Сказывает сердце, не прячется, потому что нечего скрывать этой, и наружно и душевно, красивой, молодой женщине, в то же время такой еще, опять и телом, и душой, гибкой и стройной.

Все ее стихи маленькие рассказы. Ничем другим и не может быть личная, непосредственная лирика. Ее художественность в уменьи не отдаться никаким затверженным, заранее предшествующим, книгопроизводством навязанным и оттого искусственным представлениям, а выразить доподлинное, на самом деле совсем свое.

И выступает из ее лирики ее очаровательный облик, а рядом с ним любимого ею человека, ее мужа, Гумилева.

Спачала ее облик молодой и свежий, только что познавший страду женской доли. В «Вечере» музе своей рассказала о житье своем замужнем:

Знаю, знаю, и мне обрывать
Нежный цветок маргаритку.
Должен на этой земле испытать
Каждый любовную пытку.

Жгу на заре на окошке свечу
И ни о ком не тоскую,
Но не хочу, не хочу, не хочу
Знать, как целуют другую.

Должна об этом осведомиться муза. Для чего еще и заключен с нею союз, как не для излияния полюбовных дум и маленьких, одна за другой нанизывающихся домашним бисером, маленьких трагедий с милым. Мы ведь уже знаем, что лучшие стихи, — учил и Вячеслав Иванов, — стихи — на случай. А кончаются они зачастую неожиданными своей простотой словами, в которые вложено столько смысла, что, по правде, как их иначе определить, как не символами:

Как забуду? Он вышел, шатаясь;
Искривился мучительно рот . . .
Я сбежала, перил не касаясь,
Я бежала за ним до ворот.

Задыхаясь, я крикнула: «Шутка
Все, что было. Уйдешь — я умру».
Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: «не стой на ветру».

Лирику Анны Ахматовой критика поняла, как плач страждущей женщины. И в самом деле:

В этой жизни я немного видела,
Только пела и ждала.
Знаю, брата я не ненавидела
И сестры не предала.

Отчего же Бог меня наказывал
Каждый день и каждый час?
Или это Ангел мне указывал
Свет, невидимый для нас?

В этой поэзии современной женской доли, однако, вовсе не страдание главное. Ведь, какая же это любовь без страдания? Какая вообще без муки бывает радость жизни? Вдумчивый критик-поэт, друг «новых веяний», Н. Недоброво, сказал, что в сочетании слов женщина-поэт, дабы понять Ахматову, надо поставить ударение на первом слове, и тогда окажется, что в ее непосредственности заключается открытие, и оно то и умиляет, ибо «как много за всю нашу мужскую культуру

любовь говорила о себе в поэзии от лица мужчины и как мало от лица женщины».

Однако, да может ли еще на самом деле отобразиться в поэзии живой облик? Как только он запечатлеется в зеркальности творчества, так сейчас же и отойдет от самой личности, чтобы зажить своей собственной жизнью. Это когда-то и очень правильно называли об'ективацией. А об'ективация — всегда глум, лицедейство. Также и для лирического поэта. Сложится и начнет, сама того не замечая, разыгрываться на подмостках художества созданная поэтом роль.

Анна Ахматова, жена поэта, жила исключительно в артистической среде. Никакой другой не было вблизи. Свои письма к мужу, и те она просит сберечь и не «комкать»,

Чтобы нас рассудили потомки,
Чтоб отчетливей и ясней
Ты был виден им, мудрый и смелый.
В биографии славной твоей
Разве можно оставить пробелы?

Не на сцене ли протекала семейная жизнь? А. не любила сцены. Насколько дороже прикрас и грима был ей живой румянец волнующегося на самом деле сердца? Несмотря на излияния перед чужими людьми-читателями, целомудренны ее стихи. И проговорены были эти строки:

Все мы бражники здесь, блудницы,
Как невесело вместе нам!
На стенах цветы и птицы
Томятся по облакам.

Ты куришь черную трубку;
Так странен дымок над ней.
Я надела узкую юбку,
Чтоб казаться еще стройней.

Навсегда забиты окошки:
Что там — изморозь иль гроза?
На глаза осторожной кошки
Похожи твои глаза.

О, как сердце мое тоскует,
Не смертельного-ль часа жду?
А та, что сейчас танцует,
Непременно будет в аду.

Как не узнать по птицам и цветам на стенах, по забитым окошкам подвал-кабачек «Бродячую Собаку?» И становится он символом закабаленности в безысходном лицедействе. Какой еще новый Пигмалион воспрянуть живою поможет Галатее?

Нет и не может быть выхода. И откуда тоска и сомнение: за что наказание Божие, за страду ли живой любви или за глумящееся вокруг и в себе художество? Зачаровывает художество, даже на подвиг зовет. Естественно, само собой, вот и Анна Ахматова, если и не коснулся грим, оскорбив гордость женскую, ее губ и щек, хоть накинет простенький платочек на голову и вместо узкой юбки наденет ситцевое платье — создана роль, такая же русская, как и сама она. Тогда потекут эти сплетенья созвучий:

Лучше б мне частушки задорно выкликать,
А тебе на хриплой гармошке играть,

И уйдя, обнявшись, на ночь за овсы,
Потерять бы ленту из тугой косы.

Лучше б мне ребеночка твоего качать,
А тебе полтинник за день выручать.

И ходить на кладбище в поминальный день,
Да смотреть на Божию белую сирень.

Нет, совершилось. Полонила художественная среда. Десять лет, десять долгих лет, мучительных и томных, прошло в расписанных птицами и цветами стенах, а дверь заперта. И тогда родными не станут ли они, и сама, становясь зрелее, самый задор своего замужнего целомудрия выльет она в виде роли — мечты.

Я с тобой не стану пить вино,
Оттого, что ты мальчишка озорной.
Знаю я — у вас заведено
С кем попало целоваться под луной,

А у нас тишь да гладь,
Божья благодать.
А у нас светлых глаз
Нет приказу подымать.

Так бы отвечать каждому из молодых проказников-поэтов, акмеистов или футуристов. Хотелось бы, чтобы под стать было им вот этак ответить.

Тоже своего рода скорбь об оторванности, своего рода, по женски — народничество.

В сборниках «Белая стая» (1919) и «Подорожник» (1921) заканчивается жуткая любовь двух поэтов. Словно итог, звучат эти литературно-брачные строки:

От меня не хочешь детей
И не любишь моих стихов.

А кругом растерзана, как брак их, разорвана жизнь. Он далеко. Не простое, однако, берет беспокойство о нем, нет —

Знаешь сам, ты и в море не тонешь,
И в смертельном бою невредим.

Их разлука, полная полюбовного и переплетенного с событиями смысла:

Ты отступник — за остров зеленый
Отдал, отдал родную страну.

А страна родная по блоковски притягивает к себе воображение и поэтическое раздумье. Еще она дороже, чем была. Что с ней сталось? Как понять?

Чем хуже этот век предшествующих? Разве
Тем, что в чаду печали и забот
Он к самой черной прикоснулся язве,
Но исцелить ее не мог?

Еще на западе земное солнце светит,
И кровли городов в его лучах блестят,
А здесь уж белая дома крестами метит,
И кличет воронов, и вороны летят.

И встает из тоски полюбовной перед нами истомившаяся, но все с такой же красивой душой строгая русская женщина. Не оторвет она сердца от родины, как не смогла оторвать от той загадочной любви.

Когда в тоске самоубийства,
Народ гостей немецких ждал,
И дух суровый византийства
От русской церкви отлетал,
Мне голос был. Он звал утешно,

Он говорил: «Иди сюда,
Оставь свой край, глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда.

Я кровь от рук твоих отмою,
Из сердца выну черный стыд,
И новым именем покрою
Боль поражений и обид».
Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не осквернялся скорбный дух.

* * *

От Анны Ахматовой резок переход к Игорю Северянину. Словно из тихого Царскосельского парка, где журчит чистая струя из воспетой Ахматовой «Cruche cassée», да куда-нибудь . . . к Давыдке, что-ли? Но с «акмеистами» в его поэзии, одновременно и очень манерной и очень упрощенной, несмотря на провозглашенный им «эго-футуризм», много общего. Гумилеву пригрезилось возвращение к «парнасцам»; Игорь

Северянин об'явил себя последователем упадочных поэтов 80-ых годов, Фофанова и в особенности Мирры Лохвицкой. Ей он остался верен до самого двенадцатого тома своих стихов:

Это вопли сердца, Мирра,
Это не слова . . .
Ты, умершая для мира,
Для меня жива!

Значит тоже как бы, конец символизму. Поэт тоже представляет себя вернувшимся к опрокинутому «новыми веяниями» ладу поэзии.

Уже заговорили в литературном мире о причудливом поэте, еще резче и задорнее Бальмонта, восславившем себя самого, прямо назвавши себя без обиняков гением, — отсюда и это сочетание слов: эго-футуризм — и даже понравился среди поборников «новых веяний» придуманный Игорем Северянином неологизм: поэза, вместо поэма, — когда покойная жена Сологуба, Н. Н. Чеботаревская, позвала, как то, к ним вечером слушать эти многообещающие поэзы. Собрались. Высокий, с профилем, напоминающим Карамзина, в застегнутом черном сюртуке, уже и тогда далеко не юноша, Игорь Северянин принял эстрадную позу, и вот, нараспев, жеманно, под тот же все мотив, однообразно странно послышались его четырехстопные ямбы. Забряцала главная оригинальность его поэз; изобретенные им слова — брильянтится, кружевеет, воспетье, мозгогрудочный, угрозье и угрёзье, — переплелись с иностранными выражениями: шалэ и комфортабельный. Пахнуло новым, и только подумалось, причем же тут Фофанов и Мирра Лохвицкая? Одна из удачнейших его поэз: «Фиолетовый транс» с аллитерацией на *ф* и *л* заколдовала и запомнилась:

О лилия ликеров! О, crême de violette!
Я выпил грез фиалок фиалковый фиал.

В самом деле будто размахнулись эго-футуризмом, — и термин стал понятен, — эти строки, где вдвое удлинен его ямб:

Я приказал дать «полный». Я нагло приказал
Околдовать природу и перепутать путь!
Я выбросил шоффера, когда он отказал, —
Взревел, и сквозь природу — во всю и как нибудь!
Встречалась ли деревня — ни голосов, ни изб!
Врезался в чернолесье — ни дерева, ни пня!
Когда б мотор взорвался, я руки перегрыз б!
Я опьянел грозово, все на пути пьяня.

В таком роде большинство ранних стихов Игоря Северянина. Его нашумевший из шумных успех на устраиваемых поэтом «поэзо-вечерах», едва ли не об'ясняется однако тем, что, не взирая на причуды формы, его поэзия весьма и весьма общедоступна. Это, действительно, роднит его с Миррой Лохвицкой. Нет, не должен Игорь Северянин применять к себе самому эти свои строки.

Смыслу здравому учили с детских дней,
Но в Безразумность влюбился соловей!

Напротив. Его стихотворения именно рассудочны. Они элементарно распадаются на форму и содержание. В каждом из них высказана какая нибудь мысль, вполне определенная, чаще всего простая, хотя и декадентская, совсем под стать обывательским умам, а форма, хотя она моложе и ближе к «новым веяниям», чем у Фофанова и М. Лохвицкой, — все-таки, как он сам сознался в «Поэзе о старых размерах», — прежняя. Если уже возводить и его форме и выраженной ею его «безразумности» генеалогию, они окажутся восходящими к ранним декадентским годам Зинаиды Гиппиус и Минского.

Не новое принесли поэзы Игоря Северянина. Они выражение народившейся вульгарной декадентщины. Хочется утонченности, полета, изысканности, оригинальности, но не дается, выходит неумело и вычурно. В своих менее удачных стихах Игорь Северянин еще вдобавок поборник «искусства для искусства». «Пусть в песне — цель», — азбучно морализирует он. В других стихах сливается надуманность образов с обыкновеннейшими воскресными развлечениями

интеллигентного мещанина: заезженные оперы, кондитерские, шампанское, цветы из витрин цветочных магазинов или дачных садиков, и любовные похождения, сдобренные крикливым ницшеанством и санинщиной. Его грезы — открытки-модерн в три краски. Этим «литературу покорил» Игорь Северянин?

* * *

Впрочем, в критике очень опасно забегать вперед, за пределы своего поколения.

Пора стареть и писать только воспоминания, не потому, что страшны весенние грозы или не допустят тебя в хоровод на Красную Горку, а из страха, что не найдется достаточно молодых слов для похвал. Задача критики ведь вовсе не бранить, брюзжать, или — Боже упаси! — давать непрошенные советы; ее дело суметь восславить. Критика — любящая женщина, в глазах которой успех и надежда. Оттого пора научиться стареть, с каким бы трудом ни давалась эта, украшенная темными астрами, на прозрачности глубоких стоячих вод, куда до самого дна проникает взор, обнаруживая тайну, — последняя, осенняя радость, старчество. И пусть, красуясь, проплывают мимо траурные лебеди, только бы живые, а не Беклиновские . . .

IX

ФУТУРИЗМ И ГОДЫ РЕВОЛЮЦИИ

Каменский — Маяковский — Шершеневич — Есенин — Эренбург — Кирилов и все их великое множество

Последняя западная волна, хлынувшая на наше лукоморье — ф у т у р и з м. Только никаких признаков западничества в приятии этого течения уже не сказалось. Когда в 80-ых годах, поустав от народничества, Мережковский и Минский прислушались к французским символистам, все таки совершилось еще раз заветное русское хождение в Каноссу, туда, на запад, к престолу властителей передовых идей. Теперь разве что в поэме этого застенчивого и угрюмого юноши,

который «на башне» никогда не решался читать при всех свои стихи, Хлебникова, «Венера в тайге», еще звучит противоставление Руси и Запада. У других совсем нет. И не могло быть. Новое поколение выросло в сознании, что наше искусство участвует на всемирном художественном празднике, как его неотделимая часть. Давно уже совсем побледнели и влияние Толстого и Достоевского, и роль Бакунина в мировом анархизме, перед шумными овациями русской опере и русскому балету. «Русские недели» в Париже с Шаляпиным, Павловой и Карсавиной, в постановках Дягилева и при участии русских художников и современных композиторов — какой-то предел или увенчание долгих усилий русского искусства. А. Мусоргский и Римский-Корсаков породили уже целое новое движение в музыке, отвечающее поискам «Schola cantorum».

И какого он происхождения, футуризм? Французский он или итальянский? Родился на Монпарнасе, этом неугомонном, художественном конгрессе молодежи всяких стран и народов. Нельзя уже, сидя в «Ротонде», удивляться, если встретишь мексиканского живописца, а он женат на русской.

Футуризм возник из «новых веяний», как еще одно логическое осуществление их принципов. «Новые веяния», отвоевав себе почетное положение, после всех своих «возвратов», поистине стали неким «возрождением»; отсюда оставался лишь шаг до «классицизма», и мы видели, как потянуло к нему; но ведь самое коренное и изначальное положение «новых веяний» — отрицание всякого классицизма, всяких правил, академичности, установившихся традиций. Вот это то положение стало точкой отправления футуристов. Они его усугубили. Продолжили отвлеченное раздумье о формах. И не убоялись никаких преувеличений, пусть и уродливо, и причудливо, и непонятно. Разве мы знаем смысл химер, восстановленных Виоле-ле-Дюком на Соборе Богоматери? Что они изображают? Пошли и на скандал, памятуя, что успех новых форм в искусстве — всегда бывал сначала успехом скандала. Так было и при начале «новых веяний», когда царило в них декадентство. Не надо этого забывать академистам импрессионизма.

Пока теперь «новые веяния» облюбовали ампир и тридцатые годы, — и особенно это сказалось среди русских, где сливается это увлечение с влюбленностью в Пушкина, и старые усадьбы и портреты — дальше в глубь веков потянуло молодежь. Зачем останавливаться даже на средневековьи, которое выставляют на общее любованье символисты-католики? Нет, раньше, еще древнее. Отсюда любопытство к первобытности: негрское искусство, античные примитивы чуть ли не поры Атлантиды или так хочется, чтобы, правда, той поры. И еще вообще всякая первоначальность. Не в хронологии дело, а именно в изначальности, в самых первых данных, в элементах, основах искусства. Пристально приглядываются к детским рисункам, мало этого, еще к картинам совсем не образованных школьно, полуграмотных диллетантов из далеких глухих провинций. Все это, конечно, теория, раздумье, проблемы, но футуризм самая головная и надуманная, если хотите, научная из всех художественных школ, когда либо возникавших на свете. Нужды нет, что ее вожаки совсем не ученые. Тем более. Ведь никто так не верит в научные завоевания, как полу-интеллигент. Ученый, напротив, знает, если не тщету науки вообще, то по крайней мере относительность хоть своих-то собственных знаний.

Мы подошли к основному принципу футуризма: разложению элементов художественной выразительности: краски, перспективы, архитектоника, воспроизведение предметов природы, свет, а в поэзии еще самое слово, ритм, напевность, все это разлагается на составные части.

Футуристы спросили себя, какова первая ячейка графики? и ответом на этот смелый вопрос оказался кубизм. Почему именно куб? Немедленно явились, конечно, и другие формы: треугольник, круг. Кубизм стали понимать шире. Когда теперь скажешь кубистам, что именно треугольник — та мистически облюбованная фигура, из которой получилось некогда (когда воссияла перед художниками далеких средних веков геометрия) откровение некоего самого таинственного любомудрия, и поэтому именно из треугольника, отвечающего основной фигуре мышления: тезе, антитезе и синтезу, исходят

все сочетания линий христианского искусства до самой готики, они не возражают. Чтобы понять смутные чаяния поспешной и неуклюжей научности кубизма, надо пересмотреть знаменитый альбом Вилара-де-Анкура, архитектора XII в., приложившего геометрические фигуры к очертаниям человеческого лица. Он из глубины столетий словно прорицает поиски современных кубистов.

Однако, из всего этого немедленно возникло два противоречивых направления: одно русское, другое итальянское, с Маринетти во главе. Как плита могильная, придавили современное итальянское искусство археология, эти бесчисленные памятники прошлого, эти опьяняющие истомой своей роскоши музеи. Маринетти звал вырваться. Ради будущего Италии стал грезить машинами, авиацией, промышленностью и колониальной политикой. Отсюда, — а ведь, конечно, не боятся, а напротив, добиваются парадоксальности футуристы — отсюда этот окаянный клич: пусть в пламени зажженного футуризмом пожарища погибнут музеи! Совсем не то, совсем другое русский футуризм. Легкими штрихами набрасывая на картонах их контуры, любуется статуями начала Возрождения Архипенко, и из этой прилежной работы в музеях получилась двойная конусообразная фигура большинства его скульпто-картин, похожих на облик обнаженной женщины с преувеличено широкими бедрами. А Ларионов ненасытен в своем зрительном любопытстве. Все стили всех эпох манят и зазывают его жадное воображение. Еще дальше от разрушительных парадоксов Маринетти этот поэт-живописец, Н. Гончарова. Работает ли она над постановкой балета для Дягилева или для одной из современных опер с молитвенным замыслом звуков, даже когда отвлекается совсем от русских тем, все равно, неугомонно поют ей свои стихи глубинные древние русские иконописцы и нежит воображение изощренная заусень византийства. Она—новый этап воссоздаваемой и творимой красоты народной русской выразительности, которую открыли когда то Нестеров, Васнецов и Билибин.

* * *

Все это в живописи. И нельзя было не завести о ней хоть наскоро речи, как и говоря о начале «новых веяний». К тому же ярче и интереснее футуризм в живописи. В поэзии, сложнее или проще, хоть и немного другое, все таки главное — только не отстать бы от живописи.

Разложение стиха было начато. К первоосновам был проложен путь особенно Андреем Белым. Футуристы только опять пошли дальше. Первые поиски их — и таков был еще угрюмым юношей Хлебников — пытались разложить самое слово. Попытались тут, в языке, начать сначала. Стали слагать свои собственные, заставляя петь их созвучия, словеса. Безумна была затея, и не продержалась. Возвращаться к ней, почерпнув примеры из первых забытых их сборников, не стану. Ее бросили. Увлекло течение, представленное итальянцами, прежде всего Маринетти. Революция! Поэзия их, как и поэзия «акменстов», устремилась на улицы, на шумные, взбаламученные улицы больших городов, с гомоном трамваев и переплетенными снастями проводов. Машины, рабочее движение, городская богема, притоны, изобретения. Роднится их форма улично-лубочная с формами тех живописцев, что облюбовали городской пейзаж, раскрашивая тоже лубочные, как картонные, домики, один на другом, по наивной игре архитектурности.

Не исключительно ли тогда формальны достижения футуристов в поэзии?

Но именно поэты футуристы усвоили себе еще разрушительные принципы, которыми пугал на своих публичных лекциях Маринетти. Поголовно провозгласили себя непревзойденными гениями. Такая смелая переоценка своей значительности стала в их среде каким то положенным и принятым этикетом. У каждого найдутся такие строфы, как следующие, принадлежащие, как он себя рекомендует — «поэту-мудрецу и авиатору», Василию Каменскому:

Довольно обманывать Великих поэтов,
Чья жизнь пчелы много трудней —

Творящих тропическое лето
Там — где вы стынете от стужи будней.
Пора возносить песнебойцев
При жизни на пьедестал —
Пускай таланты еще утроятся,
Чтобы каждый чудом стал.
Я верю — когда будем покойниками,
Вы удивитесь
Святой нашей скромности —
А теперь обзываете футуроразбойниками
Гениальных Детей Современности.
Чтить и славить привыкли вы мертвых,
Оскорбляя академиями, памятниками —
С галками,
А живых нас —
Истинных, Вольных и Гордых,
Готовы измолотить скалками.

Какое может быть тяготение к музеям и прошлому искусства при таком настроении, да еще если оно признано обязательным, составляя неот'емлемую часть доктрины?

Переоценивание себя даже заслоняет все остальное, становится главным, растет и разрастается, как паразитный плющ, закрывший самое дерево. Как будто только все в одном этом, и забыта даже новая форма. У Василия Каменского, если бы он не потрудился сам сообщить читателю:

Звенит, как сонная аорта,
Мой наркотический лиризм —
Я от деревни до курорта
Провозглашаю футуризм, —

ни по каким признакам не вычитать, что он футурист, а не «акмеист», или даже блаженной памяти декадент девятидесятых годов. Ведь прозодия его давно стала обычной, даже заученной, рифмы по звукам точны, редки ассонансы, которые у футуристов обыкновенно совсем уже вытесняют рифмы.

* * *

Наиболее нашумевший из футуристов Владимир Маяковский. Кем то сказано, что он большой талант. И правда, он казался таким загадочно, по своему, обаятельным, когда года за два, за три до войны появлялся на разных литературных собраниях в своей кофте с широкими ярко-желтыми полосами и, в особенности, когда была сделана попытка разыграть с ним самим в главной роли его драму «Владимир Маяковский». Не могу похвастать, чтобы и теперь я понял ее смысл больше, чем этих трех строчек с гимназическим каламбуром, озаглавленных: «Исчерпывающая картина весны»:

Листочки,
После строчек лис-
точки.

Но стоит вчитаться с некоторым вниманием в его сборник «Все» им сочиненное (1909—1919), и тогда всякая загадочность совсем исчезнет. В его поэзии футуризм отнюдь не новое откровение. Напротив. Этот «бесценных слов транжир и мот» — азбучен не хуже Игоря Северянина. Главная черта его поэзии: простое преувеличение самых ходячих интеллигентских чувств и мыслей того поколения, к какому он принадлежит. Когда теория Дарвина считалась биологической аксиомой, все таки вызывало недоумение то обстоятельство, что не было обнаружено промежуточных видов. Однако, на Цейлоне был найден человеко-обезьяний череп; в популярных книгах он и приводился, как доказательство существования спорных недостающих звеньев эволюции. Схоже у Маяковского. Он считает себя единственным «глашатаем грядущих прав», потому что пренебрегает всеми трудностями и возражениями, с какими сталкивается современная интеллигентская мысль. Он никакая «весть миру». Но с годами все самоувереннее крикливая банальность его миропонимания.

До войны он еще хоть дразнится парадоксами. Будущий певец рабочего движения в стихотворении «Теплое слово кое каким порокам» прежде всего сообщает это упрощенное бальзаковское положение, что миром правит только пятифранковая монета:

Говорю тебе я, начитанный и умный:
Ни Пушкин, ни Щепкин, ни Врубель,
Ни строчке, ни позе, ни краске надуманной
Не верили, — а верили в рубль. —

А отсюда переход к восхвалению шулерства:

Слава тому, кто первый нашел,
Как, без труда и хитрости,
Чистоплотно и хорошо
Карманы ближнему вывернуть и вытрясти.

Разумеется шалит. Парадокс его однако надо понимать при свете еще одной черты: озлобления. Злоба — предвестник кровопролитий — все властнее стала у нас входить в обиход интеллигентских общих мест, та злоба, о какой сказал Зола: «ненависть свята», и неустанно воспевает ее на разные лады Маяковский:

Стынь, злоба!
На костер разожженных созвездий
Взвесть не позволю мою одичавшую, дряхлую мать.
Дорога — рог ада — пьяни грузовозов храпы!

Слилась злоба с по Штирнеровски, упрощенно понятым, ницшеанством и, сжимая кулаки, всему на свете своей пробивающейся к признанию поэзии бросает поэт свое: «А я!» Я — не с большой уже, а с огромной буквы: сажени 2—3, как «знакомая» в его драме. Отсюда, на этот раз из озлобления — поэтическая мука, которую восславили когда то Бальмонт и Брюсов:

Боль берешь,
Растишь и растишь ее:
Всеми пиками истыканная грудь,
Всеми газами свороченное лицо,
Всеми артиллериями громимая цитадель головы, —
Каждое мое четверостишие.

Эти строки из большой поэмы в пяти частях: «Война и Мир». Уже принес 1914 г. великое испытание.

С началом войны в творчестве Маяковского еще усиливаются основные черты его музы. И понятно. Нечего теперь больше вымучивать из себя парадоксы. Злобное: «А Я» слилось с погубившей Россию, тоже не только марксистской, но еще и штирнеровской пропагандой большевизма. Теперь просто напросто в футуристических стихах излагаются затверженные положения неумной, газетной, как прокламация аляповатой, публицистики. И жаль искалеченного дарования, когда натыкаешься на такие строки:

Одному бублик, другому дырка от бублика —
Это и есть демократическая республика.

Или еще в торжественном гимне, которым заканчивается драматизованная поэма:

Хлебьтесь, поля!
Дымьтесь, фабрики!
Славься!
Сияй!
Солнечная наша
Коммуна!

Правда, уже не так элементарна, вышедшая отдельно через два года после сборника «Все», поэма «150 000 000». Но она тоже проникнута доведенным до тупости большевистским самодовольством, т. е. упростительством.

Да, жаль, что вогнал себя поэт в эту умственную кабалу. Жаль и по человечеству искалеченной души его, когда, призванный в 15-ом году в качестве ратника ополчения, он, слагавший такие пацифистские изречения:

Каждый,
ненужный даже,
должен жить, —

бахвалится:

Боишься!
Трус!
Убьют!
А так полсотни лет еще может, раб, расти.

Ложь!
Я знаю,
и в лаве атак
я буду первый,
в геройстве,
в храбрости.

Но дальше из его стихов вычитываешь, как пристроился он в автомобильное депо.

А ведь обе его любовные поэмы под этими нарочито уродливыми заглавиями: «Облако в штанах» и «Флейта позвоночника» — способны захватить своей жуткой растерзанностью. Растянуты; рифмы — ассонансы часто вымучены; не песнь, а крики. И все же. Потому что все таки слышится человеческое и человечное, пробивающееся сквозь бахвальство, богохульство, трескучесть, — человеческое страдание неразделенной любви. Тоже элементарно. Но до трогательности наивно удивлен поэт, вообразивший себя сверхчеловеком; этой то наивностью подкупает. И злоба оправдана. Какое то примирение в последних строках:

Сердце обокравшая,
всего его лишив,
вымучившая душу в бреду мою,
прими мой дар, дорогая,
больше я, может быть, ничего не придумаю.
В праздник красьте сегоднешнее число!
Творись,
распятью равная магия.
Видите:
гвоздями слов
прибит к бумаге я.

* * *

Есенин, Кусиков, Эренбург, Мариенгоф, Владычина, Сидоров, Оленин, Случанский, Орешин, Пастернак, Грузинов, Заров, Оцуп, Зенкевич, Рождественский, Агнивцев, Тумповская, Цветаева, Лозинский, Нельдихен, Одоевцева, Шкап-

ская — полчище. Все это совсем молодые поэты, появившиеся за время войны и революции. Всем им либо, все таки, несмотря на все внешние и внутренние препятствия, связанные с полным издательским развалом, удалось выпустить свои сборники стихов, либо помещать их в выходивших от времени до времени сводных сборниках. Еще говорливее стала поэзия за эти годы великих испытаний. На неисчислимом количестве бурных вечеров-митингов Дворца Искусств, Дома Писателей, Московского Политехнического Музея и других, новых и прежних, учреждений, при небывалом стечении публики, они читали свои стихи. Нечего и говорить, что тут же и прежние старшие поэты, те, что принадлежали к «цеху», и вся плеяда символистов. В этой взбаламученной и многоголосой оргии разных направлений, толков, самолюбий, расчетов, грез и скандалов вспенился еще один порыв русской поэзии.

И порыв этот судорожный, больной, трагический и, ужаснее, трагически легкомысленный.

Не один Маяковский и его ближайшие сотоварищи по футуризму поддались соблазну и отдали свою музу на прямое служение новой власти. Еще определеннее повел большевистскую пропаганду в стихах Сергей Городецкий. Его стихи — уже прямо статьи-циркуляры. Не один также Александр Блок воспел эти страшные годы и искал образного выражения для их кровавого, надорванного и растерзанного трепета. Чуть не каждый поэт силился найти хоть беглый эпитет или опоэтизированную оценку, чтобы осмыслить переживаемое и самим собою и всею родиной.

Восторженно, хотя и не скрывая трагедии, рвущимся за событиями напряжением воли слагает стихи последняя плеяда. И тогда их музу лучше всего назвать выражением Бальмонта: «мозг умалишенного рассудка».

«Вздыбленной Руси», как назвал ее Кусиков, кричит Есенин:

Звени, звени, златая Русь,

или:

Уж смыла, стерла деготь
Воспрянувшая Русь!

И кажутся ему русские люди, втянутые в большевизм, «ловцами вселенной». А Мариенгоф спорит с теми, кто еще смеет глядеть исподлобья:

Вам не нравится, что хохочет кровью,
Не перестирывает миллион раз тряпки,
Что вдруг посмели
Оглушительно тявкнуть — тяв!

Да-с, спинной позвоночник,
Как телеграфный столб, прям,
Не у меня — у всех
Горбатых века россиян.

Кто на земле нас теперь звонче?
Говорите — Бедлам,
Ни столбов верстовых, ни вех —
К дьяволу! На паперти великолепен наш красный канкан!

Слово: канкан, полюбилось. Не брань в нем для этой плеяды поэтов, а признание чего то, что так и должно быть жутью и сладострастием стало жути. Так в стихах совсем еще юной Галины Владычиной:

И не важно, что смерть с самой злой из улыбок,
Обнаглев, танцовала свой чадный канкан.
Кто-то с неба блестящие звезды рассыпал,
Налепив их на пятна дымящихся ран.

Свят канкан. Но какой еще, как не эдакой, может быть поэзия их поколения?

Эренбург старался было настроиться молитвенно, зарыдал о «распятой родине»; в поэме «Судный день» он патетически слагал еще такие строки о Родине-матери, пересказывая все по очереди события революции:

Детям скажите: «Мы жили до и после,
Ее на месте лобном
Еще живой мы видели».
Скажите: «осенью,
Тысяча девятьсот семнадцатого года
Мы ее распяли».

И в подражание «Двенадцати» Блока вымучивал из себя лубочно-трагические образы, связывая с пересказом большевистского переворота заветную веру народную, или то, что ему ею кажется. Но и он смирился. Прельстила его риторика выпрямленного, «как телеграфный столб», спинного позвоночника, и не заметил, что каждый их, якобы гордый, крик во славу большевизма — раболепство перед установившейся правительственной властью. Тогда «отрекся», тоже закричал. И его, уж не такого молодого, умчала за собою погоня за бахвальством. Словно жалкая спичка в уже пылающий костер событий, летят стихи:

Руль брось, рулевой, старых карт не пытай,
Сигнальных огней не ищи вдали,
Но отвернись и морю отдай
Ладанку с горстью земли.

Подобным лепетом начали свой поэтический труд названные напоследок самые молодые наши поэты.

Во всякой другой литературе приветствия революции надо бы понять просто как стихи на злобу дня. И только. Они остались бы вне истории поэзии. Даже в самих биографиях этих поэтов они были бы упомянуты только вскользь, как обстоятельство, постороннее художеству.

Совсем не то у нас. Ведь вся наша поэзия искони, всем своим пафосом, была призывом и чаянием революции. И не только символисты: Бальмонт, Блок, Вячеслав Иванов. Демон, Чацкий, даже Евгений Онегин — родоначальники Базарова, Бельтова и Писарева. Символизм, прияв революцию, лишь не нарушил этой традиции. Он только усугубил ее. Поэты символисты окончательно осознали и осмыслили революционность всей русской цивилизации. Даже сам русский эстетизм последних лет, передовой, беспокойный, рвущийся к новому, опрокидывающий все академические предрассудки. И он по своему поет свое: «вперед, без страха и сомнения». И он по главному своему принципу революционен. Мало этого. Основное, никогда не прерванное ни марксизмом, ни немецкой идеалистической или нео-кантианской философией, вскормившей партию народной свободы, наше исконное народническое

течение еще заставляло мечтать о грядущих поэтах, вышедших из народа, а не из «кающихся» сословий. Не из за этого ли так безмерно мы возрадовались при появлении на литературном поприще Максима Горького. Умилялись сердца при мысли о поэтах из народа от Кольцова до Клюева. Давно лелеяли надежду им, — этим детям будущей возрожденной России, — передать лавровый венок. И, само собою, не мыслили их иными как гениями.

И вот осуществилось, настало, явью в сиянии и блеске мировых совершений, особенно, когда она еще была «безкровной», наконец, победила сорвавшаяся в 1905 году революция. Как же тогда не воспрянуть, не приветствовать, не славить революцию поэтам, да еще юным, начавшим слагать стихи не когда то «Накануне», или в «годы безвременья», а именно тогда, когда «наступил настоящий день?» А еще тут же, сейчас, на следующее после этого самого настоящего дня утро предстала целая фаланга изданных Пролеткультом поэтов-пролетариев. Один из них, автор «Первомайского гимна», Кирилов, как бы разрешает еще поэтов из «кающихся» сословий от возложенного ими на себя покаяния:

О, светлый час благословенный,
Велик наш огненный союз:
Союз меча борьбы священной
С певцами легковыйных муз.

Неужели же тогда различать «безкровную» от большевистской? Робеть при «углублении революции», хвататься за Учредительное Собрание, чуть ли не за кадетскую умеренность и аккуратность? Да и что такое эти старые традиции, хранимые отцами, жалкие, рабские, недоколыханные; ведь рвется жизнь и революция и падают перед нею все преграды!

Так показалось этим искалеченным душам.

* * *

Истинный смысл революционных заветов и прозрений русской поэзии, особенно же поэзии «новых веяний», открывает нам один в высшей степени важный историко-литератур-

ный документ: памфлет Андрея Белого «Сирин ученого варварства» (1922), направленный против Вячеслава Иванова. Он даст нам возможность подвести итоги.

Никто никогда с таким исчерпывающим знанием не охарактеризовал весь огромный жизненный труд Вячеслава Иванова, этого поэта-богослова и филолога, третьего после Достоевского и Толстого выразителя русской мудрости, как Андрей Белый в своем полемическом памфлете. И никто, больше Андрея Белого, не призван сделать это. А Вячеслав Иванов связал так прочно чаяния «новых веяний» со всем духом русской исконной поэзии. Если теперь, поняв свою ошибку, а в ту же самую, — мы это видели, — впадал и Александр Блок, Андрей Белый отверг и осудил свой памфлет, то от изложения в нем всего сложного мировоззрения Вячеслава Иванова ему отказываться нечего. Оно превосходно. Спорного там только то, надо ли было обвинить Вячеслава Иванова, обличив его в непоследовательности, или, напротив, признать, что он до конца остался верен самому себе.

Прав Андрей Белый, когда потребовал от Вячеслава Иванова, чтобы он, «мифотворец», восславил «сверкающую мифами» революцию. Да, все антично-христианское богословие, все парение поэта «по звездам» и излияния его «пылающего сердца», — были прозрениями революции. И не убоялся, предвидел разрушение Вячеслав Иванов:

Топчи их рай, Аттила!

Разрушителен, окровавлен культ жертвы-бога Диониса, далекого предвестника Распятого Бога, особенно же культ того, более древнего, еще Фракийского, может быть и Славянского, который своих тайн не открыл безбожному Ницше, а только одному русскому богослову-поэту, Вячеславу Иванову. Но вот тут то и возникает спор о революции. Когда бросил Андрей Белый Вячеславу Иванову требование признать большевизм, он обвинял его в том, что напуганный на самом деле, не в теории, а в реальности, поэт-богослов схватился, словно за сук спасения, за какую то там демократическую республику. Но ведь что политические формы? Лишь внешность. Не тут вовсе суть спора. Она глубже. О главном спор.

Этапы душевных переживаний всех поэтов — приверженцев большевизма такие: война — братоубийственная бойня; прекратить ее должна пролетарская революция, так как «у пролетариев нет отечества», а стало быть, им чужды национальные противоречия. Пролетарская революция и не только прекратит войну, но осуществит еще и земной рай, именуемый «царством свободы». И вот для этой величайшей цели уже, напротив, нечего жалеть человеческих жизней. Ради нее забывается и евангельское: не убий, и сам циммервальдский пацифизм. А еще, и Бога живого пусть убьет для этой цели наивеличайшей восставшее человечество, чтобы ввергнуть Его в бездну забвения.

Для Вячеслава же Иванова война — вовсе не бойня. Она великое испытание и «приобщение» русского народа к жертве; да совершатся предопределенные сроки—ближайший смысл. Предопределением указанного нам срока — было распадение Австрийской Империи. Надо было славянству, хотя бы не оказалось у него союзников, рано или поздно этого достигнуть. А полная победа, чего бы она ни стоила данному поколению, лучше предвещающего новую войну замиренья. Надо было отбросить утеснявший германизм, воссоединиться каждому из славянских народов для государственной жизни. Национальное начало должно было восторжествовать над имперски-римским интернационализмом. Истинный же интернационализм, т. е. братство народов, немыслим без завершения национальных об'единений и народоправств. И тут еще чисто русская задача. Германизм стал или уже становился «четвертым Римом». Чуть не восстановил всеевропейское владычество «первого Рима», сделав его германским, как мечталось во времена Оттонов. Для этого долгие десятилетия ковались козни с разрушившей «второй Рим», т. е. православную Византию, Портой. А «Рим третий» — наша Русь — расшатался. Пришли еще иные сроки, и близилось новое. Даже и спасти от угрозы «четвертого Рима» и особенно поспособствовать национальным государственным возрождениям славянских народов могло лишь вот это новое. Революция логически вышла из войны и войны для победы, а вовсе не была уничтожающим ее противоречивым началом.

Тогда, для Вячеслава Иванова, завершивши войну окончательной победой, не в древней ли столице «второго Рима», не в Царьграде ли должны мы были, русские, примириться еще и с поляками, ибо где завершение славянского дела без этого? Таково последнее совершение, последний долг и последняя задача, как бы предельный завет «третьего Рима». «Четвертому же Риму, — по слову старинного пророческого сказания, — не быти».

Только так разумно мыслится, исходя из всего наследия русской цивилизации, смысл войны и сопряженность ее с революцией.

И далее. Революция должна была заставить воссиять «соборность» православия. Она это и сделала на Церковном Соборе 1917 года. Церковь столь же нуждалась в революции, как и политика и экономика. У нашей революции не было ни цели, ни возможности «протекать вне-религиозно». Вот зачем не миновать и немыслимо никакое строительство на Руси без народоправства. А Учредительное ли Собрание или что другое — не суть, а внешность. Но отсюда то — не демократия, республика, парламентаризм, а «соборность». Тут не простая замена одного слова другим, а более глубокое понимание народоправства. Русское народоправство неосуществимо «вне-религиозно». Не литературные течения, не грезы, не теории — русское богоискательство, а великий акт народного самосознания. Параллельно с интеллигентской революцией, разве целое столетие не развивалось и боролось, проходило через мученичество и все крепло то, что старый канцелярский язык называл «сектантским движением?» Не сектантство, а томление о вере. И поистине на паперти освобожденной Русской Церкви произойдет желанное об'единение интеллигенции и народа, и тогда осуществится соборность.

«Соборность», углубляющая начала национального народоправства, — великое «задание». Задание это не только русское.

Большевизм не только русский. Большевизм — кризис всей современной цивилизации. И иррелигиозные умы, не научившиеся понимать, что религия не маловажная составная часть, а весь остов цивилизации, слепы; застит прозрение

повязка современной, либо позитивной, либо идеалистической или критической философии; оттого озабочены и озадачены, растеряны и испуганы. Сбитые совсем с толку этим кризисом, они готовы усумниться в самой вожделенной и гордой накопленными знаниями цивилизации. Или эта цивилизация оказалась осуществлением цинизма? Или всякое размышление неминуемо должно вести к пессимизму? Тогда бежать, бежать без оглядки, надо от этой цивилизации! И нет просвета. Во всем мире — только кризис. Какой то сложнейшей системой цепляющихся друг за друга кризисов представляется теперь восславленная еще так недавно цивилизация. Сами руководители русского марксизма, этого заласканного втечении пяти десятилетий детища европейской цивилизации, зовут теперь идти за собою не во имя своих исконных утверждений, а во имя своего отказа от обещанного ими земного рая.

И вот именно «богоискателю» и «мифотворцу», призывавшему варварского бога Диониса и за это уличенному другом своим в ученом варварстве, выпал удел стать на стражу цивилизации.

На страже цивилизации стоит Вячеслав Иванов, когда в «Переписке из двух углов» (1922) сам переходит в наступление и уличает разочаровавшегося в благах цивилизации и заговорившего о том, чтобы «опроститься», некогда изощренного книгочия и знатока изящной словесности, Гершензона. Что значит «опроститься?» — спрашивает Вячеслав Иванов. Вот, ведь, упростили, до последней черты упростили все проблемы жизни властвующие над Русью коммунисты и прославляющие их поэты. Чего проще? Чего проще: разрушить всю страну до основания, превратить жизнь в хаос и потом заново построить, с педантической точностью осуществляя одну, признанную единственно научной и правильной систему. При этом еще отменить Бога и признать человека всемогущим над всею вселенной. Нет, отвечает Вячеслав Иванов: «Простота, как верховное и увенчательное достижение, есть преодоление незавершенности окончательным свершением, несовершенства — совершенством. К простоте вожделенной и достолюбезной путь идет через сложность. Не выходом из

данной страны добивается она, а восхождением. На каждом месте — опять повторяю и свидетельствую — Вефиль и лестница Якова — в каждом центре любого горизонта. Это путь свободы истинной и творчески действенной; но пуста свобода, украденная забвением. И непомнящие родства, — беглые рабы или вольноотпущенники, а не свободно рожденные. Культура — культ предков и, конечно, она смутно «сознает это; даже теперь — воскресение отцов».

Значит, отнюдь и ни в коем случае — не разрушение до тла, и не хаос, и не бахвальство строительством из ничего, и не как то так, само собою, и прежде всего не забвение о Боге отцов. Оттого, вспоминая свои революционные стихи:

Вседневная измена,
Вседневный новый стан,

вовсе не отказывается от них Вячеслав Иванов, но сам комментирует их: «правдивая муза заставляла певца, мятежника, против культурного предания, присовокупить:

Безвыходного плена
Блуждающий обман».

И ведь не одинок тут Вячеслав Иванов, вовсе не «келейно» думает он, что «культура — культ предков». Не так отчетливо, не умея высказать и до оторопи опутанные заблуждениями современной цивилизации, но упася души свои от прикосновения скверны, большинство русских людей всех званий, заголодавшее от невзошедшей нови, разве внутри себя не думает, как он? Соборно, наконец, слово его.

А в области только художества просится под перо это напоминание, что приведенное только что рассуждение Вячеслава Иванова, об'ясняющее то, чего не понял было Андрей Белый, точь в точь применимо к лучшей и высшей представительнице русского футуризма, к этому по своему поэту, только не словом, а красками, проникновенному воссоздателю в новом обличьи и новом совершенстве, для сегодняшней цивилизации, заветного православного византийства — художнице Наталии Гончаровой.

* * *

Последняя плеяда поэтов ни в коем случае не с Вячеславом Ивановым. Между ними и им прежде всего тот водораздел, который называется преодолением символизма. Символизм считается устаревшим. В чем? Не новых идей, не перебоя миросозерцания надо искать в поэзии сегодняшнего дня. Другое. Новый своеобразный эстетизм.

В сборнике «Дракон» (1921 г.), который удалось выпустить в свет «акмеистам», Гумилев в статье «Анатомия стихотворения» разложил поэтическое творчество на четыре составные части: фонетику, стилистику, композицию и эйдологию. Характерно это отнесение «эйдологии» на последнее, четвертое, место. Поэты сегодняшнего дня разбились на много школ или групп: акмеисты и нео-акмеисты, футуристы, импрессионисты и экспрессионисты, а Шершеневич, Кусиков, Мариенгоф и Есенин на одном поэтическом митинге вскочили вчетвером на стол и хором прочли общее четверостишие — программу еще новой школы: **имажинистов**. Они основали уже и издательство под этим заглавием. Весьма возможно, что в самую ту минуту, когда я пишу, возникла и еще одна. Но в программах всех этих школ или групп одинаково, совершенно так же, как и у акмеистов, то, что назвал Гумилев эйдологией, неизменно оказывается на последнем месте. Роль в художественном обиходе, форма, применимость и непосредственное назначение поэзии, вот что интересует, а не то, что их поэзия выражает. Вовсе не новая «весть миру», какою чувствовал Валерий Брюсов свои стихи, волнует всех их.

Однако, не случайно, что упорно, с надрывом, точно сознательно преследуя какую то неясную цель, богохульствует Есенин. И еще сквернословит, подбирает самые грубые образы, точно сатанинствует, дальше и пуще терзая свои и без того искалеченные души, большинство нынешних поэтов. Эти черты всего ярче именно у имажинистов. Андрей Белый был совершенно прав, когда ссылался на богохульство сегодняшней поэзии, как на показатель того, насколько вовсе не «вне-религиозно» протекает революция. В самом деле, никогда не богохульствует безразличный к вере. Зачем бы он стал? Да и вышло бы бледно, не говоря уже о том, что

это не доставило бы ему никакого удовольствия. Богохульствует богоборец; богоборец же всегда носит покаяние в сердце своем. Это нерешающееся высказаться покаяние богохульников и вычитываешь из бахвальства стихов о том, как ничем «не выкачать выгребную яму моей души» у Шершеневича, или у Кусикова: «обо мне говорят, что я сволочь, что я хитрый и злой черкес». А Есенин в сборнике, так и названном «Исповедь хулигана», сознается: «я нарочно хожу нечесанным». Разве не сказывается во всем этом . . .

Нет, я просто прерву. Довольно. И закончу этими строфами Есенина:

Погасло солнце. Тихо на лужке.
Пастух играет песню на рожке.
Уставясь лбами, слушает табун,
Что им поет вихрастый гамаюн.
А эхо резвое, скользнув по их губам,
Уносит думы их к неведомым лугам.
Любя твой день и ночи темноту
Тебе, о родина, сложил я песню ту.

ОГЛАВЛЕНИЕ